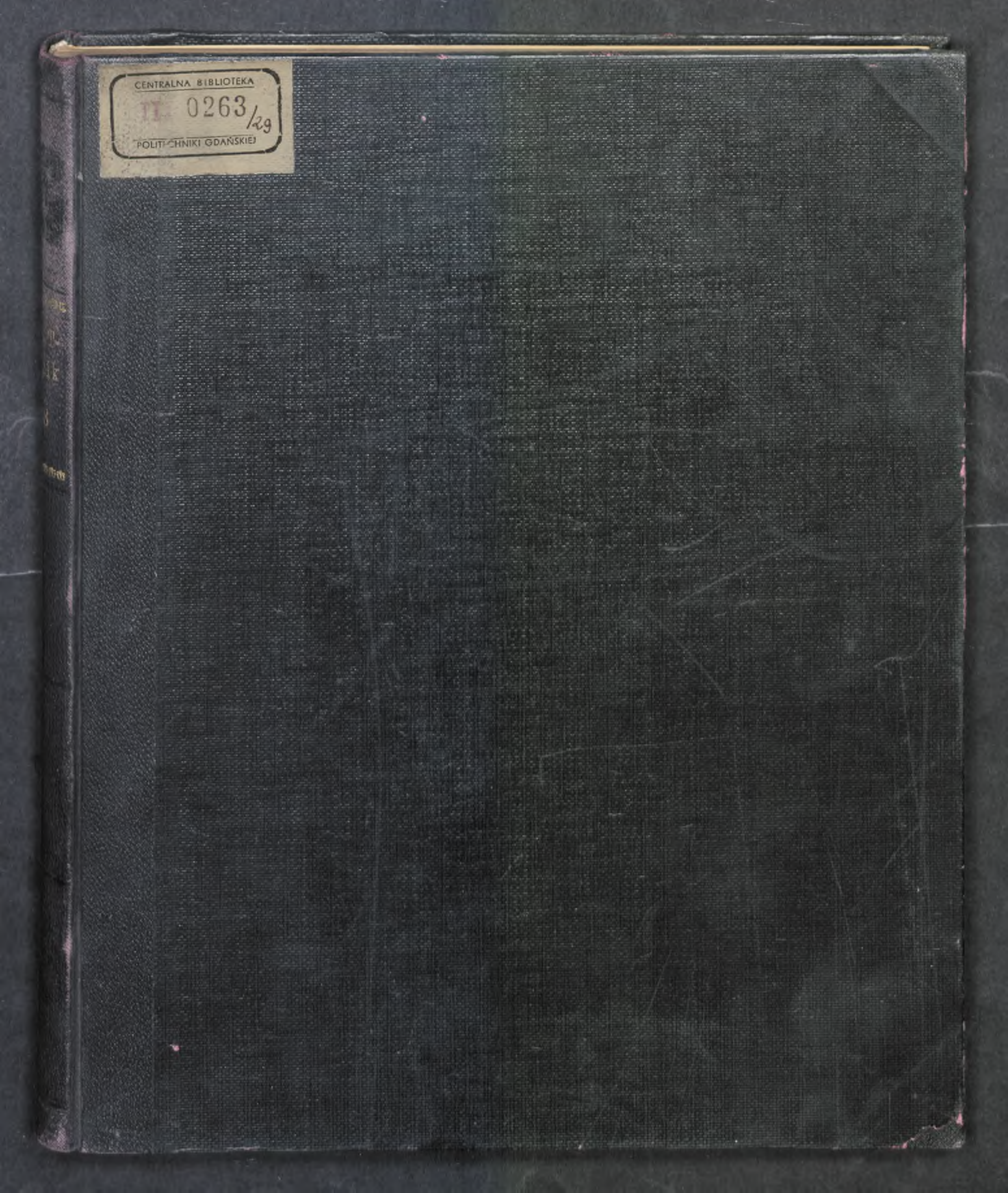


CENTRALNA BIBLIOTEKA
II 0263/29
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ


KUNST-
Chronik
1918

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

NEUNUNDZWANZIGSTER JAHRGANG



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1918



Inhalt des neunundzwanzigsten Jahrgangs
der Neuen Folge

Größere Aufsätze Spalte

Ausgrabungen und Funde

Ausstellungen

Bücherschau

Denkmäler

Denkmalpflege

Forschungen

Vgl. auch unter »Größere Aufsätze«

Krieg und Kunst

Siehe auch unter »Größere Aufsätze«, »Denkmalpflege«, »Vermischtes« sowie »Nekrologe«

Nekrologe

Siehe auch unter »Größere Aufsätze«

Personalien

Sammlungen

Stiftungen

Vereine und Gesellschaften

Vermischtes. Neue Werke. Berichtigungen

Wettbewerbe

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 1. 5. Oktober 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DREIZEHNTER TAG FÜR DENKMALPFLEGE

I.

Mitten im Kriege fand im Jahre 1915 die denkwürdige Kriegstagung für Denkmalpflege statt, mitten im Kriege trat jetzt zum dreizehnten Male der Tag für Denkmalpflege zu einer zweitägigen Beratung in Augsburg zusammen. Nicht weniger als 300 Teilnehmer hatte die Sehnsucht nach sittlicher Würde, nach wissenschaftlicher Erkenntnis und praktischer Weiterbildung auf dem Gebiete der Denkmalpflege trotz Kriegsnöten und Reiseschwierigkeiten zusammengeführt, und keiner wird es bereut haben, nach der prächtigen alten deutschen Stadt Augsburg gezogen zu sein, denn die Tagung war so reich an Anregungen, bot so viel Wertvolles, daß sie sich durchaus würdig und ebenbürtig an alle vorausgehenden Veranstaltungen gleicher Art seit der grundlegenden Tagung zu Dresden im Jahre 1901 anschloß. Sie stand wiederum unter Leitung des Geh. Hofrats Prof. Dr. von Öchelhäuser, der sein Geschick in der Leitung solcher Tagungen, die so viel Takt und Schlagfertigkeit erfordert, wieder glänzend an den Tag legte. Se. Kgl. Hoheit Prinz Johann Georg Herzog zu Sachsen wohnte der Tagung wieder von Anfang bis zu Ende bei. Vertreten waren die Kgl. preußische Staatsregierung durch Abgeordnete mehrerer Ministerien, die Staatsregierungen von Sachsen, Baden, Hessen, Mecklenburg-Schwerin, Sachsen-Weimar, Braunschweig, Anhalt-Dessau, Schaumburg, Hamburg, Lübeck, die deutsche Verwaltung von Wallonien; auch Österreich und Ungarn hatten amtliche Vertreter entsendet, ebenso zahlreiche deutsche Städte und Verbände für Denkmalpflege und Heimatschutz. Aus der neutralen Schweiz waren ohne amtlichen Auftrag mehrere Teilnehmer erschienen.

Der bayrische Kultusminister Dr. v. Knilling begrüßte am Vorabend die Versammlung im Stadtgarten in einer gehaltvollen Rede, worin er u. a. daran erinnerte, wie pfleglich und fürsorglich die deutschen Streitkräfte im Feindeslande mit dem gegnerischen Denkmalbesitz verfahren sind, wie sie sich als getreue verantwortliche Verwalter der Kunstschätze in den besetzten Gebieten betrachten, eine ehrenvolle Tatsache für uns, die keine Entstellung, keine Verleumdung der lügnerischen Ententepresse aus der Welt schaffen kann. Im Gegensatz dazu brandmarkte der Minister die denkmalfeindlichen Schandtaten unserer Gegner, besonders der Franzosen und der Russen auf deutschem Boden in Vergangenheit und Gegenwart, und zum Schluß legte er die bewährten bayrischen Maßnahmen zur Denkmalpflege dar, die in der Gründung eines Landesamtes für Denkmalpflege in Verbindung mit einer Konservierungs- und einer Restaurierungsanstalt ihren Mittelpunkt haben. Nicht minder herzlich wurde die Versammlung von Augsburgs Oberbürgermeister Geh. Hofrat von Wolfram begrüßt.

Die Vorträge leitete des Vorsitzenden v. Öchelhäuser wohlunterrichtender, das Wesentliche knapp zusammenfassender Bericht über die so wichtige Kriegstagung für Denkmalpflege in Brüssel 1915 ein, über die wir seiner Zeit in diesem Blatte ausführlich berichtet haben. Dann hielt der stellvertretende Vorsitzende Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Paul Clemen-Bonn einen anderthalbstündigen freien Vortrag über Denkmalpflege und Heimatschutz auf dem westlichen und dem östlichen Kriegsschauplatz. Einleitend legte er dar, daß sich zwischenstaatliche Vereinbarungen über den Schutz der Denkmäler im Kampfgebiete durch die Erfahrungen in diesem Kriege als unmöglich erwiesen haben. Er berichtete dann ausführlich über den Zustand der Denkmäler in Polen, Litauen und Kurland und über den Umfang der Zerstörungen, der trotz der langen Dauer der kriegerischen Vorgänge gegenüber den Kunstdenkmälern nicht allzugroß ist. Im Generalgouvernement Warschau ist der Schutz der Denkmäler der Polnischen Gesellschaft für Denkmalpflege in Warschau anvertraut; die landeskundliche Kommission in Polen hat in weitem Umfange auch der Denkmalpflege und dem Heimatschutz vorgearbeitet. In Litauen ist die Denkmalpflege dem Prof. Dr. Paul Weber (Jena) anbefohlen. Riga ist unverletzt, nur haben die Russen die wertvollsten beweglichen Denkmalschätze mit hinweggenommen. Der Kunstbesitz ruht hier sicher in der Hand des hochverdienten Museumsdirektors Wilhelm Neumann (an den übrigens der Denkmalpflegetag einen Dankesgruß absendete). Die Zerstörungen in Belgien, die im Vergleich zu denen an den anderen Fronten fast gering erscheinen, sind tunlichst beseitigt, die Belgier haben aber die Mithilfe der Deutschen abgelehnt. An der Westfront haben die Deutschen nur zerstört, was die bittere Kriegsnotwendigkeit erforderte. Noyon wurde seiner Kunstschätze wegen völlig geschont, Coucy le Château mußte wegen seiner militärischen Bedeutsamkeit fallen. Die Menge der durch unsere Gegner niedergemachten Ortschaften, zumal in den letzten Kämpfen, ist so gewaltig, daß sie der Zahl der durch uns vernichteten Bauwerke wohl die Wage hält. Die Kathedrale von St. Quentin ist nach viermonatiger Beschießung der Stadt mit 8000 Granaten am 15. August der feindlichen Artillerie zum Opfer gefallen. Unerhört und unbegreiflich ist gegenüber erdrückenden Beweisen hierfür die Behauptung, die Deutschen hätten die Kathedrale angezündet. Geopfert worden ist auch die Kathedrale von Reims, deren Gewölbe seit dem Brand

des Daches im September 1914 offen lagen. Die französische Regierung hat trotz den Mahnungen in der Presse und in der Kammer alles unterlassen, um hier den nötigen Schutz zu schaffen. Im vorigen Jahre hat der Papst sich auf Veranlassung der französischen Regierung in einem Handschreiben an den deutschen Kaiser gewandt und gebeten, die Aufbringung eines Daches zu gestatten, wogegen die französische Regierung die Verpflichtung übernehmen sollte, nur bürgerliche Arbeiter auf dem Dache zu beschäftigen. Der Kaiser hat in der entgegenkommendsten Weise geantwortet und nur die Bedingung gestellt, daß in dieser Zeit aus Reims heraus nicht geschossen werden sollte, um jedes Vergeltungsfeuer mit seinen Folgen auszuschließen. Aber die deutsche Regierung hat vergeblich auf Antwort und auf Vorschläge für diesen zugesagten teilweisen Waffenstillstand gewartet. Inzwischen hat die französische Heeresleitung Reims zum Ausfalltor für die neue große Offensive erkoren, ganz unbekümmert um die unersetzlichen Werte, die sie dabei gefährdet. Für die Schäden, die durch diese Unterlassung der Sicherung für die Gewölbe und für das Innere entstanden sind, ist allein die französische Regierung verantwortlich.

Bei der Vorbereitung der veränderten Stellung an der Westfront wurden umfassende Maßnahmen für die Sicherung der Kunstwerke getroffen und eine geordnete tätige Denkmalpflege eingesetzt. Dr. Demmler-Berlin steht an der Spitze, die sogenannten Kunstoffiziere bei den Generalkommandos unterstützen ihn. Die bedrohten Kunstwerke sind in großen Lagerstätten versammelt und stehen dort unter sorgsamer fachmäßiger Pflege. In Valenciennes und in Maubeuge sind ganze Museen eingerichtet mit diesen Kunstwerken aus öffentlichem Besitz, die der deutschen Verwaltung aus einer ganzen Reihe von französischen Schlössern und Sammlungen anvertraut, dort ausgezeichnet aufgehoben sind. Die gefährdeten oder jetzt zerstörten Denkmäler an der Front sowie die im Hintergelände sind in großen photographischen sowie zeichnerischen Aufnahmen tunlichst festgehalten. Eine Reihe großer zusammenfassender Veröffentlichungen wird vorbereitet, zu denen auch das Gurlitt-Clemensche Werk über die Klosterbauten der Zisterzienser in Belgien (Berlin, Zirkelverlag) gehört. Die Frage, wie nach dem Kriege die zahlreichen Ruinen zu behandeln sind, wird jetzt in Frankreich wie in Belgien stark erörtert. Die Grundsätze der Denkmalpflege müssen sicherlich nach dem Kriege neu festgestellt werden. Der Ruinenbegriff muß fallen: er gibt der Ruinen zu viele. Der Wiederaufbau von Ypern kann nur eine historische Erinnerung sein wie beim Glockenturm der Markuskirche in Venedig. Es ist die Frage, ob nicht doch die lebendige Baukunst aus gleich starkem Lebensgefühl sich selbst neue Denkmäler setzen wird. Deutschland hofft, daß den unglücklichen Landen ein Wiedererstehen beschieden wird. Der mit rauschendem Beifall aufgenommene glänzende freie Vortrag schloß mit einem Hinweis auf den ewigen Dank, den wir den Kämpfern schulden, die aus der Front den weiteren heiligen Heimatschutz führen, den ewigen Dank dafür, daß wir jetzt nicht gezwungen sind, im eigenen Lande so schmerzliche und furchtbare Denkmalpflege zu üben.

Ergänzend berichtete der k. k. Ministerialrat Dr. F. von Schubert-Soldern über die Denkmalpflege und den Heimatschutz auf dem nordöstlichen und dem südöstlichen Kriegsschauplatze. Auf Grund der Anregung der Brüsseler Tagung wurden im Einklang mit den Schutzmaßnahmen im deutschen Besetzungsgebiet entsprechende Vorkehrungen für das österreichisch-ungarische Besetzungsgebiet beraten (wobei auch Geheimrat Clemen mitwirkte) und dann ins Werk gesetzt. Dem Militärgouvernement Lublin wurde als kunsthistorischer Beirat für Denkmalpflege Dr. Stefan Komornicki beigegeben, der in dauernder Verbindung mit dem Landeskonservator in Krakau Dr. von Szydlowski steht. Er bereist dauernd sein Gebiet wegen der Erhaltung und Sicherung der Denkmäler. Es wurden u. a. für die Wiederherstellung der schönen durch Artilleriefeuer stark beschädigten gotischen Kirche in Wyslica 20000 Kronen bewilligt. Dr. von Szydlowski hat sich mit dem Warschauer Verein für Denkmalpflege in Verbindung gesetzt. In Galizien fielen trotz der vorgesehenen Bestimmungen für Bergung infolge des plötzlichen Ausbruchs des Kriegs alle Kunstschätze und Museen Lembergs in die Hände der Russen, Teile des ruthenischen Nationalmuseums wurden nach Rußland verschleppt. Aus den reichen Adelssitzen Ost- und Mittelgaliziens ging viel kostbares Kunstgut verloren. In Westgalizien, besonders in Kraukau wurden die Kunstschätze rechtzeitig geborgen oder ins Hinterland gebracht. In Mittel- und Ostgalizien wurden neben profanen Gebäuden Hunderte von Kirchen entweder zerstört oder beschädigt. Zur vorläufigen Sicherung der Kirchen wurden 250000 Kronen bewilligt. Annähernd 40 der wichtigsten galizischen Kirchen wurden bereits ausgebessert oder wenigstens vorläufig gesichert. Die Zentrale zum Wiederaufbau Galiziens, der mehrere Millionen zur Verfügung stehen, zieht bei allen wichtigen Fragen der Denkmalpflege den Landeskonservator zu Rate. Die Ingenieure und Architekten der Zentrale werden in regelmäßigen Kursen in ihren Arbeiten unterwiesen. Eine Anzahl wichtiger Denkmale sind sachgemäß restauriert und so der Nachwelt erhalten. Angesichts der großen Schwierigkeiten kann das bisherige Ergebnis als befriedigend bezeichnet werden. Besondere Aufmerksamkeit wurde übrigens dem Antiquitätenhandel geschenkt, der sich jetzt während des Krieges besonders betätigt und die Gefahr der Verschleppung wichtiger Kunstwerke mit sich bringt.

Auf dem südwestlichen Kriegsschauplatze förderte Se. k. u k. Hoheit Feldmarschall Erzherzog Eugen, seit 1916 auch höchster Protektor der Zentralkommission, die Denkmalpflege mit vollem Nachdruck. Im Küstenland, in Kärnten und Krain wurden den operierenden Truppenkommandanten Ortsverzeichnisse mit Angabe der schutzbedürftigen Kunstwerke diesseits und jenseits der Kampffront übergeben, mit der Anweisung, sie zu schützen und zu schonen. Leider aber zer-

störten die Italiener ganz rücksichtslos alle Denkmäler, z. B. den Dom, die übrigen Kirchen und die Paläste zu Görz; auch errichteten sie Angriffslager neben wertvollen Denkmälergruppen, z. B. Depotplätze und Lager an der Basilika, Signal- und Beobachtungsstellen auf dem Glockenturm zu Aquileia, ebenso in Grado u. a. O. Durch wahlloses feindliches Artilleriefeuer ist heute so ziemlich der gesamte Bestand an Baudenkmalen vom Canale bis zum Meere vernichtet. Nur die beweglichen Denkmale konnten geborgen oder in die Sammelstelle hinter dem Operationsraume gebracht und dort sachgemäß behandelt werden. Die namhaftesten Gegenstände wurden in das k. k. österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien gebracht; ebenso wurden die Archivbestände geborgen, registriert und zum Teil auch schon, soweit unbekannt und wertvoll, veröffentlicht.

In Trient wurden die kostbaren Arrazzi und der Domschatz rechtzeitig in vollkommen sicheren und trockenen Gewölben verwahrt. Die Armeekommandanten und die Besitzer von wertvollen Kunstwerken in Tirol wurden in geeigneter Weise, ähnlich wie im Küstenland, um Schutz angegangen und sachgemäß unterwiesen. Im Operationsgebiet wurden die leicht beweglichen Gegenstände sofort verpackt und weggebracht, weitere Vorsichtsmaßregeln vorbereitet. In Serbien endlich wurden die mittelalterlichen Klosterkirchen Zisa, Studenica, Krusevac usw., die Festung Belgrad und verschiedene Burgen durch Dr. Paul Buberl, Beirat für Denkmalpflege beim Militär-General-Gouvernement in Belgrad, kunsttopographisch aufgenommen und diesem zur Erhaltung dienlicher Vorschläge unterbreitet. Mit Ausnahme der alten Festungswerke Belgrads haben die bedeutenden Baudenkmäler des Landes keinerlei Schaden erlitten. Die Sammlungen des Belgrader Nationalmuseums konnten größtenteils wieder zusammengebracht, geordnet und im Gebäude des ehemaligen Ackerbauministeriums vorläufig untergebracht werden.

Geheimrat Dr. Th. Wiegand, Direktor der Antikensammlungen der Berliner Museen, der als Hauptmann d. L. seit einem Jahre in Syrien, Palästina und Arabien im Auftrage General Djemal Paschas den Denkmalschutz ausübt, berichtete über seine Inspektionsreisen und Aufnahmen folgendes: Ende 1916 wurden die fast unbekannten frühbyzantinischen Wüstenstädte der Sinaihalbinsel durch Wiegand und den ihn begleitenden Professor Dr. Ratzinger aufgenommen. Fliegerphotographien ergänzten diese Untersuchungen. Eine Expedition nach Petra mit Ratzinger und Leutnant Dr. Bachmann ergab die Aufnahme des gesamten Stadtgebietes. In Jerusalem widmete sich Wiegands Adjutant Leutnant Dr. Wulzinger (Privatdozent an der technischen Hochschule zu München) Studien über die Via Dolorosa und die Burg Antonia. In Palmyra weilte die Expedition drei Wochen. Dort wurden die gesamten fünf Nekropolen durch Wulzinger vermessen. Es glückte Wiegand, einen bisher unbekannten großen Tempel römisch-korinthischen Stils zu entdecken. Das weltberühmte Prachttor am Eingange der langen Hallenstraße war dem Einsturze nahe und wurde durch sorgfältige Untermauerung gerettet. Eine weitere Reise führte seitab von Beyrut bis Antiochia die Küste entlang, wo namentlich die Städte Laodicäa und Seleucia neues Material lieferte. In letzterer Stadt wurde das Hafengebiet vermessen und ein großes Theater entdeckt. Von der berühmten Kirche zu Turmanin fanden sich nur noch geringe Reste, dagegen war der wundervolle frühbyzantinische Klosterbasar von Kalaat Semaan unberührt von Verwüstungen. Es erleichterte Wiegands Bestrebungen für den Schutz der Ruinen außerordentlich, daß auf Befehl Djemal Paschas die Ortsbehörden seinen Anordnungen als Inspekteur überall unmittelbar Folge leisten. So konnte den Eisenbahn- und Wegbauunternehmungen im Sinaigebiet das Handwerk der Ruinenplünderung rasch gelegt werden, so konnte auch in Amaan wirksam gegen tscherkessische Plünderung eingeschritten werden, ebenso in Palmyra gegen die Verwüstung der Gräber. Auf Befehl Djemal Paschas soll ein beschreibendes Werk veröffentlicht werden, das in weiten Kreisen Syriens die Teilnahme und die Achtung vor den Denkmälern der Vergangenheit mehren soll. Wiegand handelt in allen Fällen im Einvernehmen mit Exzellenz Dr. Halil Edhem Bey, dem Generaldirektor der ottomanischen Museen in Konstantinopel. Im Herbst sollen weitere Fahrten nach Galiläa und dem Haurân unternommen werden.

Im Anschluß hieran berichtete Prof. Dr. Dragendorf-Berlin über Denkmalpflege an der kleinasiatischen Küste. Hier gilt es namentlich, die alten Reste vor der Verwertung bei Neubauten — Schulen, Krankenhäusern, Kasernen usw. — gegen die asiatischen Türken zu schützen, und das ist in vielen Fällen, z. B. in Tralles gelungen. Leider ist das Interesse der Jungtürken für die antiken Reste ganz gering. Byzantinische Denkmäler sind wenige vorhanden, desto mehr schöne Moscheen. In Mazedonien ist ein Ausschuß deutscher Gelehrter tätig, das Land zu studieren und im Verein mit den bulgarischen Behörden für den Schutz der Denkmäler zu sorgen. Im nördlichen Mazedonien sind die Städte unversehrt, in dem abgelegenen Berglande sind nicht viel antike Baudenkmäler vorhanden, das südliche Land ist nicht zugänglich. Die Kirchen bedürfen des Schutzes, notwendig ist hier ein Kunsthistoriker, der in Denkmalpflege erfahren ist.

Beigeordneter Hauptmann Rehorst berichtete über Belgien, wo leider die Bemühungen der Deutschen, auf Bebauungspläne und auf den Wiederaufbau im Sinne moderner Denkmalpflege einzuwirken, vielfach auf den Widerstand der Belgier stoßen. Selbst Beihilfe durch Hypotheken und Baugelder aus belgischen Staatsfonds werden oft zurückgewiesen. Generalgouverneur von Bissings Befehl, die Baureste abzubrechen, erregte großen Aufruhr. In Flandern nahm die Bautätigkeit erheblich zu: viele hundert Baugesuche wurden begutachtet, leider aber fehlt es an Baustoffen, so daß die Bautätigkeit stark eingeschränkt ist. Eine ganze Reihe von Vereinen, Heimatschutzverbänden bemühen sich übrigens, die heimische Bauweise wieder zu beleben und die Architektur nach der guten Seite hin anzuregen. — Im Spätherbst 1915 begann auf

Befehl des Kaisers die Instandsetzung der Kirche der Abtei Orval, die von Rehorst und einem belgischen Architekten geleitet wird. Dabei werden aber nur die notwendigsten Arbeiten verrichtet, damit bei möglichster Erzielung der Baubeständigkeit doch noch nach Möglichkeit das malerische Aussehen der Räume erhalten bleibt. Endlich berichtete am Vormittag des ersten Verhandlungstags Dr. Bernath über das deutsche Auslandsmuseum in Stuttgart, die bekannte für Deutschlands Gegenwart und Zukunft bedeutsame Gründung.

Am Nachmittag sprach zunächst Dr. Georg Hager, Kgl. Generalkonservator der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns, über die Restaurierung barocker Kirchenaustattungen. Er führte folgendes aus: In den deutschen, vor allem den süddeutschen Barock- und Rokokokirchen, spiegelt sich die deutsche Seele ebensogut wieder, wie in den gotischen Kirchen. Und Mystik atmet das Rokoko wie die Gotik. Aber während der romanische und der gotische Stil den Kirchenraum von der Natur abschließen, zu einem ihr wesensfremden rein dichterischen Gebilde mit gedämpfter Belichtung gestalten, herrscht in den Barock- und Rokokokirchen Einklang von Natur und Kunst. Die Barock- und Rokokokirchen des Alpenvorlandes lassen in den Innenräumen die Stimmung, die Schönheit und den Jubel der in Licht und Sonne schimmernden Voralpenlandschaft fortklingen. In ihnen steigert die Kunst die Natur. Sie sind aus frohem Herzen geschaffen. Die Räume sind, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, auf den Einfall des vollen, nicht gedämpfen Tageslichtes berechnet und auf weißen Grundton der Wände. Das ganze Linien- und Farbenspiel des Innern mit dem warmbräunlichen Gesamtton der Altarblätter und dem blühenden Kolorit der Deckenbilder bedarf zur Beseelung des vollen Lichtes. Es ist eine nationale Aufgabe, den Kunst- und Stimmungsschatz der Barock- und Rokokokirchen sorgfältig zu erhalten. Viel Trost fürs Menschenherz ist in diesem Schatz geborgen, ganz abgesehen von den Kunstwerten. Am schlagendsten künden von diesem Trost die gerade jenem Stil eigenen vielen Wallfahrtskirchen, deren lichte und frohe Stimmung das bekümmerte Herz erleichtert. Es bleibt eine Schmach des 19. Jahrhunderts, daß man die Barock und Rokokokirchen durch grauen und bunten Anstrich des Innern und durch Lichtdämpfung in den Fenstern ihrer künstlerischen Seele beraubte und in Höhlenstimmung tauchte. Aus künstlerischen, kulturellen und kirchlichen Gründen muß die Losung sein: Erhaltung der Barockkirchen in ihrem alten Gepräge, soweit sie nicht verrestauriert sind: Wiederherstellung der Barockkirchen in ihrem alten künstlerischen Geiste, soweit sie verrestauriert sind. Weit mehr als bei den früheren Stilen will das Innere einer Barock- oder Rokokokirche immer als Ganzes gesehen sein, nicht nur als Raumschöpfung der Architektur, sondern auch als dekorative Schöpfung der Ausstattungskunst. Die Ausstattung durch Stukkaturen, Decken- und Wandbilder, Altäre, Kanzel und Orgel bedeutet erst die Vollendung der Raumschöpfung. Eine Fülle von Phantasie, eine Fülle technischer und künstlerischer Meisterschaft steckt in diesen Raumbildern. Jeder Eingriff in Einzelheiten beeinträchtigt das Gesamtbild. Oft meint man, bei Restaurierungen durch Abänderungen das Ganze verschönern zu können. An alten Originalwerken gibt es nichts zu verschönern. Die mit so vielen Restaurierungen verbundene Verschönerungssucht ist ein unerträgliches Schulmeistern der alten Künstler. Wenn wir die Schönheit der alten Werke nicht verstehen, so müssen wir uns selber schulmeistern. Auch für das Barock und Rokoko gilt der Grundsatz: An einem von altersher überlieferten Kunstdenkmal soll man ohne unbedingt zwingenden Grund nichts ändern. Restaurierungen dürfen nur von durchaus geeigneten künstlerischen Kräften vorgenommen werden. Mittelmäßigkeit und Stümperei ist fernzuhalten. Die alten Denkmäler sind nicht zum Verdienen da, wie so viele oft meinen. Dr. Hager beleuchtete weiter im einzelnen die Behandlung der Wände, der Stukkaturen, die Tönung und Fassung der Stukkaturen und ihres Hintergrundes. Den Deckenbildern, die mit ihrer Perspektive, ihrer duftigen Farbenstimmung, ihrer Andeutung der Öffnung des Raumes nach dem Himmel und ihrer Versinnbildung des Jubels der triumphierenden Kirche geradezu die Krönung und Vollendung der Raumschöpfung bedeuten, drohen große Gefahren durch mangelnde Ventilierung der Innenräume. Verständnislos werden Änderungen vorgenommen, die die Daseinsbedingungen der Deckenbilder gefährden. Wichtig ist es auch, das Schöne und das Lebendige der alten Verglasung und des alten Kirchenpflasters zu wahren. Eingehend erörterte der Vortragende weiter die Erhaltung und Restaurierung der Altäre und der anderen Einrichtungsgegenstände. Große Erfahrung, bedeutendes Können und wirklich künstlerisches Fühlen sind beim Restaurieren nötig. Vor allem aber auch Ehrfurcht vor der alten Kunst. Wir wollen auf die Barock- und Rokokokirchen nicht nur mit Bewunderung schauen. Wir sollen auch nur mit Scheu an ihnen rühren. Auch die beste Restaurierung ist immer eine große Gefahr für ein Kunstdenkmal.

Über Erhaltung alter Fassadenmalereien, eine Frage, die für Augsburg mit seinen zahlreichen bemalten Schauseiten besonders wichtig ist, sprach sodann Konservator Prof. Alois Müller-München. Die meisten größeren Malereien sind in Fresko ausgeführt, kleinere Malereien in Tirol und Süddeutschland, namentlich auf dem Lande, vielfach auch in Käse- oder Topfenfarben, und diese haben sich als sehr haltbar erwiesen. Die Schäden an alten Fresken sind 1. Abfallen ganzer Teile der Malerei infolge hohlliegenden Putzes; meistens infolge von ungleichen Senkungen der Mauern oder von Erschütterungen durch bauliche Änderungen; 2. Abwitterung der Farben durch atmosphärische Einflüsse bei sonst gut erhaltenem, hartem Verputz; meistens auf den Wetterseiten; 3. Mürbewerden des Putzes und Zerstörung der Malerei von innen heraus, durch langdauernde Ansammlung von Feuchtigkeit hinter dem Verputz (Mauerfraß). Beim Abfallen ganzer Teile wird nach Herstellung von Photographien und genauen farbigen

Aufnahmen der hohlliegende Putz — bei größeren Stücken — mit dünnem Mörtel hintergossen; kleine lockere Teile werden abgeschlagen. Dann wird die abgefallene Stelle nach gründlichem Reinigen und Nässen des Untergrundes durch neuen Kalkmörtelputz ohne jede Beimischung von Zement, Gips usw. ersetzt. Auf diesem werden die nötigen Ergänzungen in Freskotechnik gemalt. Ob die zerstörte Malerei vollständig herzustellen ist, oder ob man nur die durch ihre Helligkeit störenden neuen Verputzstellen abtönt, hängt von Fall zu Fall von dem künstlerischen Wert der alten Malerei ab. Bei rein dekorativen Malereien (Bauernhäusern, gemalten Fenster- und Türumrahmungen) wird man in der Ergänzung weitergehen dürfen als bei künstlerisch wertvollen figürlichen Gemälden, die durch das Danebensetzen neuer Malerei leicht entwertet werden. Bei gleichmäßig stark abgewitterter Malerei ist anzunehmen, daß auch die ergänzten Teile bald wieder abwittern werden, daß die Ergänzung daher nutzlos ist. Wenn aber neben abgewitterten Teilen noch größere gut erhaltene Teile da sind (Rathaus in Bamberg), so ist eine Restaurierung zu empfehlen, um die Malerei vor der Gefahr des Übertünchtwerdens zu schützen. Da auf altem, hartem Putz nicht in Fresko gemalt werden kann, so muß eine Ersatztechnik angewendet werden: Fresco secco, Käsefarben und Mineralfarben. Bei Fresco secco bringt man an den verwitterten Stellen (nach gründlicher Reinigung) einen kräftigen Anstrich von Kalk und Sand an und malt rasch, solange er noch naß ist, mit Kalkwasserfarben die Ergänzungen auf. Die Farben binden dann zugleich mit dem Erhärten des Anstrichs, wie bei dem echten Fresko. Hierbei kann naturgemäß nur in kleinen Stücken gearbeitet werden. Diese Technik erfordert große Sicherheit und Übung, kommt aber dem echten Fresko am nächsten. Die Käsefarben haben als Bindemittel Kasein, das man selbst bereitet, indem man zu 20 Teilen Topfen oder Quark etwa 1 Teil Kalk mengt. Die honigdicke Flüssigkeit, die dabei entsteht, wird mit Wasser verdünnt und den Erdfarben zugesetzt Diese von den Alten vielgebrauchte Technik verdient größte Beachtung, da sie richtig angewendet, sehr gute Ergebnisse hat. Die dritte Ersatztechnik, die Mineralfarben (Keimsche Mineralfarben und Dülls Freskolithfarben), beruht auf Wasserglasverbindungen und muß streng nach den Vorschriften der betreffenden Firmen gehandhabt werden. Unbedingt zu verwerfen ist jedes »Einlassen« alter Fassadenmalereien; die Folge ist immer das Trübwerden. Bei Mauerfraß müssen zunächst die Ursachen der Durchfeuchtung sorgfältig beseitigt werden (Dach- und Dachrinnendefekte; gegen Bodenfeuchtigkeit: Lüftungsgräben und horizontale Isolierung). Eine Härtung des mürbe gewordenen Verputzes ist unmöglich: er muß also bis auf den Stein abgeschlagen werden, sodann ist die Behandlung dieselbe wie bei der ersten Gruppe. Einen besonderen Fall bilden Wiederherstellung und Kopierung alter nicht mehr zu erhaltender Fassadenmalereien auf ganz neuem Verputz, um die dekorative Gesamtwirkung zu retten. (Beispiele: Weberhaus, Schaurhaus in Augsburg, Schimmelturm in Lauingen). Als Schlußmahnung ergibt sich: alle Maßnahmen, die der Erhaltung alter Fassadenmalerei dienen, sollen aufs strengste dem Rat und der Aufsicht Fach- und Sachkundiger unterstellt werden, die an solchen Aufgaben herangewachsen sind und sich bewährt haben. Es wäre zu wünschen, daß unsere Architekten bei Neubauten auf Freskoschmuck bedacht sind, damit der jüngere Künstlernachwuchs Gelegenheit erhält, die schöne Technik der Freskomalerei zu erlernen und zu üben. Davon wird auch die Denkmalpflege Gewinn ziehen.

Weiter berichtete Geh. Oberbaurat Dr.-Ing. Stübben-Berlin über das neue preußische Wohnungsgesetz, das im preußischen Herrenhause auf Widerspruch gestoßen ist, so daß auch Verbesserungsvorschläge im Sinne der Denkmalpflege für die erneute Beratung möglich sind. Es wurde demgemäß folgender Antrag Stübbens einstimmig angenommen:

Der Tag für Denkmalpflege ersucht seinen geschäftsführenden Ausschuß, bei den preußischen gesetzgebenden Körperschaften dahin vorstellig zu werden, daß in dem zur Verhandlung stehenden Wohnungsgesetz, worin das Interesse des Denkmal- und Heimatschutzes bereits in erfreulicher Weise berücksichtigt ist, noch folgende Wünsche berücksichtigt werden:

a) Bei der Abänderung des § 11 des Fluchtliniengesetzes möge das Recht der Polizeibehörde, die Erlaubnis zum Um- und Ausbau von Gebäudeteilen, welche die festgesetzte Fluchtlinie überschreiten, zu untersagen oder an Bedingungen zu knüpfen, nicht beseitigt werden für solche Gebäude, welche Denkmalwert besitzen.

b) Es möge für baupolizeiliche Anordnungen über Verputzen, Anstreichen und Ausfugung von Bauten ausdrücklich die Berücksichtigung des Denkmal- und Heimatschutzes vorgeschrieben werden.

c) Es möge der § 2a im Abschnitt 5 in nachstehender Weise gefaßt werden: »Bei der Aufstellung und Anwendung der Vorschriften der Wohnungsordnungen und die Ausübung der Wohnungsaufsicht ist, soweit nicht ein überwiegendes Interesse der Gesundheit oder der Sittlichkeit entgegensteht, das Interesse des Denkmal- und Heimatschutzes zu berücksichtigen. In streitigen Fällen sind Sachverständige zu hören.«

d) Die in dem Gesetze gegen Verunstaltung festgesetzten Obliegenheiten und Befugnisse der Gemeinden sind aufrecht zu halten.

Schließlich berichtete Konservator Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Haupt-Preetz über das neue dänische Gesetz über den Schutz nicht kirchlicher Altertümer. Da in diesem Blatte in Nr. 15 des laufenden Jahrgangs ein eigener Aufsatz von Prof. Haupt über dieses sehr gute, leider noch nicht angenommene Gesetz veröffentlicht worden ist, erübrigt sich ein erneuter Bericht darüber.

(Ein zweiter Aufsatz folgt im nächsten Hefte)

NEKROLOGE

Am 21. September verschied zu Barmen der frühere Amtsrichter Prof. Dr. jur. **Friedrich Wilhelm Bredt.** Er gehörte zu den Gründern des »Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz« und hat in den letzten zehn Jahren die von dem Verein herausgegebenen »Mitteilungen« musterhaft redigiert. Mit Recht sagt der Verein in einem Nachrufe, daß »Denkmalpflege und Heimatschutz in F. W. Bredt einen ihrer besten Kenner und Förderer verlieren.« Auch dem Denkmälerrate der Rheinprovinz gehörte der Verstorbene an.

Im besten Mannesalter verschied am 18. September in Godesberg am Rhein der Düsseldorfer Landschaftsmaler **Ernst Hardt** (geb. am 7. Dezember 1869 in Köln). Wie Wansleben, der ihm kürzlich im Tode vorausging, gehörte auch dieser Künstler zu den Getreuen des Dücker-Kreises, die in der niederrheinischen Ebene die Motive für ihre sauberen und meistens geschmackvollen Landschaftsbilder fanden. Die kleinen Landschaften Hardts, mit Vorliebe Vorfrühlingsbilder aus dem bergischen Land, zeichnen sich nicht selten durch Delikatesse der Farbengebung aus. In den Museen von Düsseldorf, Köln, Koblenz, Elberfeld und Mannheim befinden sich bezeichnende Proben von Hardts Kunst. Viele Abbildungen nach seinen Werken brachte die Zeitschrift »Die Rheinlande«, die auch zuerst auf diesen gewissenhaften und ehrlichen Heimatskünstler aufmerksam machte. *C.*

Edgar Degas †. Aus Paris kommt die Nachricht, daß Degas im Alter von 83 Jahren gestorben sei. Durch körperliche Leiden gebrochen, gehörte er seit längerer Zeit schon nicht mehr zu den schaffenden Künstlern. So war sein Lebenswerk für uns abgeschlossen und konnte in seiner Großartigkeit voll übersehen und danach auch gebührend eingeschätzt werden. In der Zeichnung stand Degas völlig unter dem Eindruck der Ingresschen Klarheit und Sicherheit, in der Farbe ließ er sich von Manet und den Impressionisten für Helligkeit und Leuchtkraft führen, in der künstlerischen Anschauung und Gestaltung aber hat er so starke und große Eigenwerte gegeben, daß er widerspruchslos zu den Säulen der modernen Kunst gezählt wird. Es sei an die Bewunderung Liebermanns für Degas erinnert, die unser deutscher Meister in einer geistvollen Schrift niedergelegt hat. Die Allgemeinheit drückt ihre Verehrung auf ihre Art aus, indem sie für Bilder von Degas Preise bezahlt, die bisher noch keinem lebenden Künstler zuteil geworden sind.

PERSONALIEN

Der frühere Dresdener Galeriedirektor Geheimrat **Karl Woermann** und Geheimrat **W. von Seidlitz** sind zu ordentlichen Mitgliedern der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaft gewählt worden.

Am 6. Oktober wird **Adolf von Hildebrand** 70 Jahre alt. Dankbar erinnert man sich an diesem Tag all des Edlen, das er als bildender Künstler geschaffen, all der Anregungen, die der Verfasser des »Problems der Form in der bildenden Kunst« seinen Kollegen, Kunstfreunden und Kunstschriftstellern geschenkt hat. Schon seit Jahrzehnten ist der Ruf und Ruhm des Meisters fest begründet, er hat eine ansehnliche Zahl von Jüngern um sich geschart, aber keiner darunter könnte sich mit dem Lehrer vergleichen. Eine frische Neubelebung griechischen Geistes, frei von jeglichem Archaismus, ist in sehr persönlicher Weise durch Hildebrand mit seiner klugen und vornehmen Kunst erfolgt. Vor allem hat die Reliefplastik durch ihn eine »Reinigung« und eine Renaissance erfahren. Stets klar im Aufbau, rein in allen Teilen der Struktur zeugen seine Denkmalsanlagen von ungewöhnlichem architektonischen Verständnis, seine Bildnisplastiken von immer wachsender Durchgeistigung. Möge es Hildebrand vergönnt sein, uns die stattliche Reihe seiner Meisterschöpfungen noch um viele andere zu vermehren. *A. L. M.*

Die Kgl. Kunstakademie zu **Düsseldorf** hat folgende Düsseldorfer Künstler zu außerordentlichen Mitgliedern der Akademie ernannt: Julius Bretz, August Deusser, Andreas Dirks, Louis Feldmann, Hans Kohlschein, Hubert Netzer, Ernst te Peerdt und Wilhelm Schreuer.

WETTBEWERBE

Das Meßamt für die Mustermessen in Leipzig veranstaltet unter den deutschen Künstlern einen **Wettbewerb** zur Erlangung geeigneter Entwürfe für ein Plakat in drei Farben, durch das die weitesten Kreise auf die Bedeutung der Leipziger Mustermessen aufmerksam gemacht werden sollen. Es sind drei Preise von 3000, 2000 und 1000 M. ausgesetzt. Der Ankauf von weiteren zehn Entwürfen zu dem Gesamtpreise von 2000 M. ist vorbehalten. Die näheren Bestimmungen sind vom Meßamt kostenfrei erhältlich.

AUSSTELLUNGEN

Im **Kunstverein zu Köln** ist eine umfassende Ausstellung des Lebenswerkes von Ernst te Peerdt eröffnet worden, ähnlich derjenigen, die im Jahre 1914 im Kunstsalon Flechtheim zu Düsseldorf stattfand. Hinzugekommen sind schöne Landschaften aus den Kölner Privatsammlungen Dr. Esser, F. Feinhals, G. und H. Hertz und R. und P. von Schnitzler. Die bisher unbekannte »Schafherde am Kanal« von 1886 gehört zu den ansprechendsten Bildern dieses feinen Künstlers. Eins seiner Hauptwerke, der früher irrig »Banknotenfälscher« genannte »Kupferdrucker« von 1873 ist inzwischen mit zwei Stilleben in den Besitz der Düsseldorfer Galerie übergegangen. Wir erinnern daran, daß wir im Jahre 1913/14 einen illustrierten Aufsatz über E. te Peerdt aus der Feder H. v. Wedderkops in der »Zeitschrift für bildende Kunst« veröffentlichten.

Auf der **Großen Berliner Kunstausstellung** in **Düsseldorf** hat die **Stadt Berlin** folgende Gemälde angekauft: In der Düsseldorfer Abteilung: Grüne Äpfel mit roter Schale von E. te Peerdt, H. Kohlschein, Juden aus Wlozlawek und O. Sohn-Rethel: In der Laube. In der Berliner Abteilung: O. Antoine, An der Schloßbrücke; E. Doepler, Die Weisen aus dem Morgenlande; U. Hübner, Hamburger Hafen; L. v. König, Pierrot; U. Krayn, Gemüsewagen; H. Looschen, Aus schwerer Zeit und F. Lünstroth, Im Biwak. Außerdem wurde V. Gulbranssons Zeichnung Budapester Familienszene erworben.

Schönleber-Gedächtnisausstellung. Der Badische Kunstverein in **Karlsruhe** veranstaltet von Mitte Oktober d. J. an eine Lebensschau über das Schaffen des im Frühjahr verstorbenen Meisters der Landschaft. Die Ausstellung enthält Werke aus allen Schaffenszeiten und Stilarten, von allen Schaffensplätzen und in allen Techniken des Künstlers. Diese Ausstellung, die zum großen Teil noch nie oder selten gezeigte Werke aus privatem Besitz enthält, erweist mit aller Klarheit, welche bleibende Bedeutung Schönleber als Schaffender und Lehrender in der Landschaftskunst um die Wende des 19. Jahrhunderts einnimmt und wie in ihm die intime Kunst der Heimatmeister aus

der Barbizon-Folge und die farbig-dekorative Weise, die sich aus der stilisierend-heroischen Landschaftskunst ableitete, in eigenartiger Weise sich vereinigte. Einzelne Werke der Frühzeit lassen erkennen, wie nahe er z. B. dem Corot der italienischen Periode steht, den Schönleber damals nicht gekannt hat. In andern Werken nähert er sich dem zu jener Zeit seine stärksten Wirkungen ausübenden Naturalismus in der Art der Achenbachs, ohne daß er zu diesen Meistern Beziehungen gehabt hätte. Aber auch die Werke der farbenschönen italienischen und der die Luft- und Lichtprobleme behandelnden niederländisch-englischen Periode sind von höchstem Reiz, der mit den Werken aus der süddeutschen Heimat seine Abrundung und Erfüllung gewinnt. *Bgr.*

Erfurt. Im Städtischen Museum ist am 9. September eine **Lutherausstellung** eröffnet, die neben einer großen Anzahl wertvollster Holzschnitte und Kupferstiche des 16. Jahrhunderts — Bildnissen von Luther und seinen Zeitgenossen, Städteansichten usw. — zahlreiche Originaldrucke, Bibelausgaben und Handschriften zeigt. Ferner silbervergoldete Kultgeräte aus den Erfurter Kirchen, mehrere Ölgemälde von Alt-Erfurt, von Luther und den Kurfürsten, und als Hauptzierde der Ausstellung die Universitätsmatrikel mit der von Jodocus Twitvetter, dem derzeitigen Rektor, vorgenommenen Eintragung Martin Luthers. Der mit Abbildungen versehene Führer ist vom Museumsdirektor Dr. Redslob geschrieben.

Gedächtnis-Ausstellung im Wiener Künstlerhaus. Die Herbst-Ausstellung des Wiener Künstlerhauses ist vier Malern gewidmet, die im Verlauf des letzten Jahres gestorben sind. Zwei von ihnen, der Pole Zygmunt Ajdukiewicz (20. 3. 1861 — 20. 4. 1917) und der Wiener Hans Wilt (29. 3. 1867 — 29. 3. 1917) ragen kaum irgendwie über durchschnittliche Tüchtigkeit hinaus; auch vereinigt zeigt ihr Werk keinen persönlichen Zug, nichts was sich über ehrenhaft und eifrig betriebenes Handwerk erhöbe. Die Bilder Wilts haben immerhin das Interesse, das versiegende Verlaufen einer lang nachlebenden Wiener Landschaftstradition zu zeigen, die ein anderer der hier geehrten Toten überraschend weit zurückzuverfolgen gestattet. August von Schaeffer, Edler von Wienwald (30. 4. 1833 — 29. 11. 1916), als langjähriger liebenswürdiger Verwalter der kaiserlichen Gemäldegalerie — was sein Wesen besser trifft als der amtliche Titel eines Direktors — vielen Kunsthistorikern wohlbekannt, war ein Schüler Franz Steinfelds und zeigt in seinem »Abend im Prater« von 1875 und der »Meeresbucht« von 1876 die Alt-Wiener Auffassung noch sehr deutlich. Aber aus diesem Erbe ist nicht viel erwachsen; die späteren Werke versinken mehr und mehr ins Konventionelle und Süßliche, woraus nur selten eine etwas herbere Kraft vorbricht, wie in dem großen Bild »Es will grün werden« des Fürsten Liechtenstein, dessen schlichte Tonigkeit etwas an Ribarz erinnert. Weit erfolgreicher hat Tina Blau-Lang (15. 11. 1845 — 31. 10. 1916) mit dem gleichen Pfunde gewuchert; ihre kindlichen Anfänge zeigt ein fast guckkastenartig naives Bildchen von 1862, die Franz Josefs-Kaserne in Wien, später haben mannigfache Einflüsse und Anregungen — Remi van Haanen, Julius E. Marak, Pettenkofen, Emil Jak. Schindler, Herm. Lindenschmitt — auf sie gewirkt. Trotz dieser weiblichen Anschmiegsamkeit ist sie ihren künstlerischen Weg mit bewunderungswürdiger Kraft und Sicherheit geschritten. Sie behält durch alle Wandlungen hindurch die hingebende Liebe zur Einzelform, ohne ins Kleinliche zu fallen oder den Zusammenhang des Ganzen zu verlieren; wo sie, wohl unter irgendeinem vorübergehenden Einfluß, größeren Zug und breiteren Vortrag anstrebt, läuft sie Gefahr, ins Leere zu fallen, wie unfertig oder skizzenhaft zu wirken, während sie sonst aus kleinen Steinchen eine geschlossene Welt überzeugend aufzubauen weiß. Ihre warmfarbigen Ansichten aus norddeutschen und holländischen Hafenstädten, ihre entzückenden Bildchen aus den Wiener Gartenvorstädten und dem Prater zeugen von einem tiefen Sinn für das Persönliche einer Landschaft, für das Eigentümliche einer Stimmung, für das Einzigartige und Unvergleichliche jeden künstlerischen Erlebnisses. Aber diese große Kunst im kleinen, von der köstliche Proben aus öffentlichem und Privatbesitz ausgestellt sind, ist in günstiger Stunde auch den größten Dimensionen gewachsen. Ihr »Frühling im Prater« von 1882 im Besitz des kunsthistorischen Hofmuseums ist eine außerordentliche Leistung; das sehr große Bild zeigt die vorzüglichen Eigenschaften der kleinen, aber wie in gehobener Stimmung über das sonstige Maß gesteigert. In der klaren milden Frühlingsluft, die alle Grellheiten abtönt, sind alle Dinge, Menschen und Bäume, Wasser und Wiesen, mit freudiger Bestimmtheit gegeben; aus ihrer liebevoll andächtigen Durchdringung quillt die linde Müdigkeit eines solchen Tages, die süße Duftigkeit des knospenden Parks, die selige Stimmung verjüngter Welt. Vor sehr ernsten Meistern deutscher Landschaftskunst kann dieses liebe warme Bild getrost bestehen. Und ein zweites, »Hinter der Friedhofsmauer« aus der Sammlung Siller in Wien, bleibt kaum dahinter zurück; vielleicht fehlt ihm das Persönliche des Praterfrühlings, eine Art Verliebtsein in das Thema, aber es ersetzt diesen Mangel durch reifere Kraft und sattere Wärme der Farbe. Es legt in seiner größeren Ruhe vielleicht ein noch günstigeres Zeugnis für die begabte Frau ab, die aus weiblicher Anmut männliche Energie, aus elastischer Anpassungsfähigkeit eine seltene Stetigkeit künstlerischen Wachstums gewann. Mit ihr ist der letzte lebende Zeuge einer feinen alten Malkultur dahingegangen; denn was helfen Überlebende, die längst tot sind! *H. Tietze.*

LITERATUR

Robert Bruck, *Ernst zu Schaumburg, ein kunstfördernder Fürst des 17. Jahrhunderts.* Berlin, Ernst Wasmuth A.-G. 1917.

Die »Studie« über den Vorfahren ist dem heute regierenden Fürsten zu Schaumburg-Lippe gewidmet. Ein dem Hauptteil angehängtes Nachwort zieht wie ein späthumanistischer Schnörkel noch eine Art Parallele zwischen dem kunstfördernden Ahnen des 17. Jahrhunderts und der segensreichen Regierung des Nachfahren, dem das Land gleichfalls bedeutende Bauten wie ein Palmenhaus, eine Kunst- und Handwerkerschule, eine im Entstehen begriffene Fürstliche Musikbibliothek u. a. m. verdankt; es bleibt die Hoffnung, daß, wenn einmal der Weltkrieg überstanden ist, auch wieder für das Schaumburgische Land Jahre einer glücklichen Entwicklung kommen mögen.

Fast hat man den Eindruck, als ob dieses Buch, so trocken und sachlich es sich auch liest, doch nur für Laien geschrieben wäre; denn dem nur einigermaßen in die Materie eingearbeiteten Leser bietet es kaum etwas Neues. Archivalische Studien gaben die Grundlage für die Arbeit, sagt das Vorwort. Aber die wichtigsten dieser im Anhang publizierten Archivalien — sie beziehen sich auf den Bildhauer Adriaen de Vries — sind ihrer Mehrzahl nach schon in A. Ilgs Aufsatz über den Künstler im ersten Band des Jahrbuches der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (1883) in extenso abgedruckt; bei einigen hat

Bruck es auch vermerkt, bei den Briefen vom 7. Dezember 1613, vom 15. Dezember 1613, vom ? April 1615, vom 26. April 1615, vom 29. November 1615 fehlt leider der Hinweis auf Ilg. Und alle von Ilg veröffentlichten Archivalien hat Conrad Buchwald in seiner dem Vries gewidmeten Monographie (Leipzig, E. A. Seemann, 1899) auf S. 63—74 und 115f. Anm. 55 benutzt; Bruck aber zitiert dieses Buch, das schon vor ihm die Beziehungen des Künstlers zum Fürsten Ernst eingehend behandelt hat, nur einmal, zusammen mit anderer Literatur bei einem Hinweis auf des Bildhauers Arbeiten in Drottningholm, u. z. zitiert er es — ein peinlicher Lapsus — unter dem Autornamen Buchner!

Wenn also die wesentlichsten Urkunden schon früher einmal veröffentlicht waren, so könnte das Buch immer noch eine brauchbare Zusammenfassung der Kunstbestrebungen des Fürsten bilden. Doch auch hier versagt es, denn es fehlen die Urkunden, die sich auf das Verhältnis des Fürsten zum Maler Rottenhammer beziehen und die R. A. Peltzer im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Band XXXIII, Heft 5 (1916) publiziert hat. Bruck scheint diese Archivalien zwar in der Hand gehabt zu haben, doch las er sie nicht mit genügender Aufmerksamkeit. Dadurch stellt er die Entstehungsgeschichte des Taufbrunnens von Vries unrichtig dar; denn wie aus dem bei Peltzer in extenso (S. 365) abgedruckten, bei Bruck (auf S. 41) nur nachlässig exzerpierten Brief Rottenhammers vom 20./30. März 1613 hervorgeht, hatte nicht der Bildhauer selbst, sondern Rottenhammer, der das Vertrauen des Fürsten besaß, das reizvolle Gußwerk erfunden und die erste Visierung davon dem Vries nach Prag zugeschickt.

Es sind viele alte Wahrheiten, aus denen diese »Studie« zusammengeklaubt ist; einige alte Unrichtigkeiten, die mit hineingerutscht sind, nun aber, da die Abbildungen — der einzige wirkliche Wert des Buches und ein reiches vorzügliches Arbeitsmaterial! — eine Nachprüfung gestatten, ausgemerzt werden können. Das Bild von Antonius Boten im Mausoleum in Stadthagen stellt niemals das Jüngste Gericht dar (Abb. 7), als welches es auch sonst in der Literatur vorkommt, sondern seinen häufig gebrachten Typus, die Vision des Ezechiel, und zwar die ersten Worte des Herrn zum Propheten. Wenn Bruck sich nur die ähnliche Darstellung auf dem Holzrelief des Christoph Gertner in der Schloßkapelle zu Bückeburg (Abb. 48, »Auferstehung der Toten«) genauer angesehen hätte, vielleicht wären ihm dann die Windgötter, die die zweite Rede des Herrn illustrieren, aufgefallen: »Und er sprach zu mir (er = der Herr; man sieht ihn links oben, wie er zu dem Propheten herunterspricht): Weissage zum Winde ... So spricht der Herr: Wind komme herzu aus den vier Winden und blase diese Getöteten an, daß sie wieder lebendig werden. Und ich weissagte ...« Am einfachsten und am eindeutigsten wäre dem Verfasser dieses ikonographische Rätsel gelöst worden, wenn er entdeckt hätte, daß Gertners Relief Zug um Zug die von Johannes Sadeler gestochene Komposition des Martin de Vos in die Skulptur umsetzt, denn der Stich bringt auch den lateinischen Text aus dem Buch Ezechiel, Kap. XXXVII!

Auch die beiden kleinen Bronzekopien des farnesischen Stieres im Grünen Gewölbe und in der Liechtensteingalerie stammen nicht aus der Vriesschen Werkstatt, wie Bruck der älteren Literatur nachschreibt, sondern sind von dem großen Stück in Gotha völlig unabhängige italienische Arbeiten nach der Antike, die ich in meinem Aufsatz über die Bronzen der Fürstlich Liechtensteinschen Kunstkammer (Jahrb. des Kunsthist. Instituts der Zentr.-Kom. 1917) aus stilistischen und anderen Gründen dem Florentiner Francesco Susini zuweise. Wenn Bruck wenigstens die Mühe nicht gescheut hätte, das Dresdener Stück, das ihm doch so bequem erreichbar ist, mit der vorzüglichen Photographie nach dem »Toro« in Gotha zu vergleichen, niemals wäre er zu einer neuerlichen Wiederholung dieser unhaltbaren Tradition gekommen.

Die kunsthistorischen Betrachtungen zu dem gut gewählten und vorzüglich reproduzierten Abbildungsmaterial sind recht oberflächlich gehalten; für den Auferstehungschristus im Mausoleum muß sonderbarerweise Michelangelos Figur in Sta. Maria sopra Minerva als »augenscheinliches« Vorbild dienen; bei der herrlichen Tür im »Goldenen Saal« werden Erinnerungen an Sansovino und Giovanni Bologna wach. Tiefere Probleme kennt und löst aber der Verfasser nicht; daß z. B. eben diese Türe eine auffallende stilistische Übereinstimmung mit dem (zu Anfang des Buches abgebildeten) Titelkupfer aus der Chronik Spangenbergs (Stadthagen 1614) zeigt — man vergleiche das charakteristische Sentiment der weiblichen Figuren oder den Putto links auf dem Stich mit dem rechts oben an der Türe — ist dem Verfasser entgangen. Als die »Schöpfer« der Türe werden zwei Bildschnitzer überliefert; gewiß haben diese den köstlichen Aufbau nicht selbst erfunden, das Genie eines Malers steht dahinter ebenso wie hinter dem vorzüglichen Stich, Bildschnitzer und Stecher waren nur die umsetzenden Organe eines einheitlichen Erfinders. An welchen der zahlreichen vom Fürsten beschäftigten manieristischen Maler wäre wohl zu denken?

Es ist bedauerlich, daß der Krieg trotz aller Papierknappheit und Mangel an Arbeitskräften das Erscheinen so unnötiger literarischer Erzeugnisse nicht verhindern kann; daß es auch hier nicht »die Auslese des Besten« ist, die die böse Zeit übersteht. *Tietze-Conrat.*

VERMISCHTES

Meister **H. Thoma** hat im Laufe dieses Sommers sein künstlerisches Lebenswerk nach zwei Seiten hin bedeutungsvoll und bemerkenswert erweitert: Einmal durch die auf Aluminiumplatten gemalte Folge der sieben Wochenregenten, die in der Art der Wandbilder im Thoma-Museum zu Karlsruhe (vgl. auch den »Festkalender«) gehalten sind. Sie sind zunächst als Wandschmuck eines auch öffentlich zugänglichen Raumes gedacht, dessen hier sich abspielendes tägliches Leben sie durch ihre sinnvolle Kraft und Schönheit verklären könnten, würden aber auch einem mehr intimen Gemach durch ihren farbigen Glanz Würde und Weihe geben. — Weiterhin entstanden in den Tagen der Sommerfrische 24 neue Kaltnadelarbeiten landschaftlicher und figuraler Art. Thoma hat die Vorwürfe zu diesen Radierungen zum Teil einem alten Skizzenbuch der sechziger Jahre entnommen, so daß sich, höchst reizvoll, die frühe Kunstweise des Meisters mit dem zur höchsten Einfachheit ausgereiften graphischen Stil der Kaltnadel vereinigt. Damit umfaßt das radierte Werk Thomas nunmehr 225 Platten. *B.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 2. 12. Oktober 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a, Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DREIZEHNTER TAG FÜR DENKMALPFLEGE

II.[1])

Den zweiten Tag eröffnete Professor Vetter von der Universität Bern mit einer Ansprache, worin er im Anschluß an die Brüsseler Aussprache 1915 die Frage erörterte, wie hervorragende Baudenkmäler im Kriege wirksam geschützt werden könnten. Er überreichte dabei seine Schrift: Friede dem Kunstwerk, zwischenstaatliche Sicherung der Kunstdenkmäler im Kriege als Weg zum künftigen dauerhaften Frieden, kleine Ausgabe, 64 S., mit 7 Abbildungen aus St. Quentin vom Februar und vom August 1917 (Verlag von W. Trösch, Olten 1917). Der Kern seiner Ausführungen ist: Der künftige Friedenskongreß müßte zunächst den in dem Haager Abkommen ausgesprochenen zwischenstaatlichen Schutz der Kunstdenkmäler im Kriege neuerdings gewährleisten und des weiteren dessen Vertretern die Befugnis erteilen, künftig im Kriege über diesen Schutz zu wachen, trotzdem vorkommende Kunstschädigungen abzuschätzen und dem schuldig erklärten Teil eine Buße im vielfachen Betrage dieser Schätzung aufzulegen, also eine Art zwischenstaatlicher Versicherung der Kunstdenkmäler zu schaffen. Der weitere Ausbau der neuen Einrichtung wäre dann Sache dieser internationalen Behörde selbst unter Genehmigung durch die vertretenen Staaten; er würde unseres Erachtens zunächst in einer Erweiterung der Haager Grundsätze unter Berücksichtigung bisheriger Vorschläge bestehen müssen. Der zwischenstaatliche Denkmalrat würde also vorerst die Schaffung eines schützenden Umkreises für die anzumeldenden Denkmäler, den Verzicht auf Befestigung bedeutender Kunststätten, sowie die Bestimmung von ganzen Schongebieten für künstlerisch besonders wertvolle Gegenden aussprechen und von den Vertragsstaaten genehmigen lassen. So könnte man ferneren Kriegen — möchten sie sehr fern, ja für immer fern sein! — mit dem tröstlichen Bewußtsein entgegensehen, gegen die weitere Verarmung der Menschheit an ihrem künstlerischen Besitz wenigstens das heute mögliche getan zu haben.

Ein Gerichtshof für die Feststellung der bisherigen Kunstschäden des Krieges und für die Sicherung derselben durch besondere Ersatzleistungen bei der Deckung der Kriegskosten (sofern diese nicht gegen einander aufgehoben werden zum Besten aller!), eine Schutzbehörde für die vornehmsten Kunstdenkmäler im jetzigen Kriege und in künftigen Kriegen; über den großen Kunstwerken flatternd das unverletzliche Zeichen des Goldenen Kreuzes oder Goldenen Sternes — wäre das nicht eine Bürgschaft für eine leichtere Aussöhnung der Gegner, für einen bleibenden Frieden und zugleich für die Erhaltung des Kunstbesitzes der Menschheit, wenn weitere Kriege ihn neuerdings in Gefahr bringen sollten?

Darauf berichtete Ministerialrat v. Reuter-München über den Umbau der Augustinerkirche in München. Die Kirche, ein Teil des 1290 gegründeten Augustinerklosters, wurde von der Säkularisierung 1803 an mit dem ehemaligen Kreuzgärtel und dem östlichen Klosterflügel lange Zeit als Niederlaghalle für Zollgüter (Mauthalle) verwendet. Den Plänen, den Baugrund möglichst hoch zu verwerten, machte Prinzregent Luitpold ein Ende, und Gabriel v. Seidl legte 1906 dar, welchen Verlust an eigenartiger Schönheit die alte Stadt an dieser wichtigen Stelle erleiden würde, wenn die durch Michaeliskirche, Mauthalle und Frauentürme gebildete großzügige Architekturgruppe zerstört würde. Diese Denkschrift hatte Erfolg. Beim Suchen nach einem würdigen Zweck ergab sich die Möglichkeit, den Bau unter Erhaltung der wesentlichen Bestandteile seines Äußeren im Innern so zu verändern, daß er als Polizeigebäude dienen und gleichzeitig seine Bedeutung im Stadtbilde bewahrte und erfüllte. Theodor Fischer hat bei diesem Umbau die Mauthalle durch Zwischendecken so zu gestalten und auszunützen verstanden, daß alle erforderlichen Räume vorhanden sind, zugleich aber erhebliche Teile des Kircheninnern, namentlich die große Oberkirche mit ihrem Gewölbe und Stuckaturen, die stuckierten Gewölbe der Seitenschiffe und die ehemalige Sakristei vollständig unberührt und sichtbar erhalten blieben und dabei gleichzeitig die technische Möglichkeit gewahrt wurde, den ganzen alten Kirchenraum wiederherzustellen. Das Bauwerk ist im Äußeren nur wenig verändert, bei den Veränderungen im Innern ist es Fischer aber gelungen, so zu verfahren, daß die Kirche gegebenenfalls später vollständig wiederhergestellt werden kann. Der Umbau der Münchner Augustinerkirche ist somit ein Stück praktischer Denkmalpflege, ein wohlgelungener Ausgleich zwischen künstlerischen und wirtschaftlichen Forderungen. Dadurch ist es gelungen, ein altehrwürdiges Baudenkmal vor dem Abbruch zu bewahren und der Stadt München ein unvergleichlich eigenartiges und jedem Besucher in der Erinnerung haftendes Stadtbild zu erhalten.

Weiter berichteten vier Redner über die Beschlagnahme der Metallgegenstände für Kriegsbedürfnisse und die Denkmalpflege. Zunächst Regierungsrat Dr. Trendelenburg-Berlin. Schon seit fünf Jahrhunderten — zum ersten Male 1414 — hat sich immer wieder die Notwendigkeit geltend gemacht, Metall für den Krieg durch Einschmelzen friedlicher Dinge zu gewinnen, und immer waren es dieselben

1) Vgl. auch Heft 1.

Arten, wie im gegenwärtigen großen Kriege, die nacheinander eingezogen wurden: hauswirtschaftliche Geräte, Dachkupfer, Zinn von Eß- und Trinkgeräten, Glocken. Der Umfang dieser Maßnahmen ergibt sich daraus, daß wir in Deutschland rund 19 Millionen Haushaltungen und 43000 Kirchen und kirchliche Gebäude haben. Alsbald regte sich naturgemäß Heimatschutz und Denkmalschutz, und es entsteht die Frage: was ist erreicht und was kann noch geschehen? Im September 1915 wurden in Preußen Sachverständige zur Prüfung der einlaufenden Gegenstände eingesetzt, die dann auch in die Sammellager der Kriegsmetall-A.-G. entsendet wurden. Für die Glocken wurden seit Februar 1917 drei Klassen aufgestellt A) die gleichgültigen, künstlerisch wertlosen glatten (außer solchen aus dem hohen Mittelalter), die sofort preisgegeben wurden; B) die mittelwertigen, von mäßigem künstlerischen Werte, die zurückgestellt wurden; C) die künstlerisch, wissenschaftlich und geschichtlich hochwertigen, die geschützt wurden. Freigegeben wurde eine Läuteglocke. Auch der musikalische Wert wurde berücksichtigt. Die Schmerzenskinder sind die Glocken der Klasse B, die noch einmal gesichtet und in zwei Unterabteilungen in der Richtung nach A und C geteilt werden müßten. Der nie dagewesene Umfang der Durchforschung ergab neue Aufgaben für die Kunstgeschichte, die Musikwissenschaft und die Volkskunde: Glockensagen, Sprüche, Inschriften werden gesammelt. Nun gilt es, Ersatz zu beschaffen. Auf die Frage der gußeisernen Glocken wollte der Redner nicht eingehen. Eisenbahnschienen statt Glocken, auch Glasglocken sind unmöglich. Es muß aber dafür gesorgt werden, daß die Gemeinden wieder Glocken anschaffen können, und mit doppelten Kräften dafür, daß das Erhaltene auch dauernd erhalten bleibt. Daher ist dem Spekulantentum, der Verschleppung und Auswanderung der Altertümer, dem umfangreichen Schleichhandel mit Zinn und Gold durch gesetzliche Bestimmungen entgegenzuarbeiten. Einrichtungsgegenstände wie Türklopfer und Türbeschläge sollten besonders geschützt werden, und ein besonders umstrittenes schwieriges und eigenartiges Gebiet sind die Denkmäler. Zu bedenken ist, daß sie nicht allzuviel Metall liefern und daß jede Generation die Werke der vorhergehenden ungerecht beurteilt. Se. Maj. der Kaiser hat sich einverstanden erklärt, daß Denkmäler eingezogen und eingeschmolzen werden. Überall sind daher Beratungsausschüsse eingesetzt worden, welche die Denkmäler zunächst einmal aufgenommen haben. Mögen weitere Maßnahmen durch den Frieden überholt werden! Soll es aber sein, so gilt, was Fontane den alten Fritz zur Enthüllung des Berliner Denkmals sagen läßt:

> Wohl, angesichts von meinem Schloß,
> Mag ich hier droben wohnen,
> Doch gilts mein Volk — mit Mann und Roß
> Einschmelzt mich zu Kanonen.

An zweiter Stelle berichtete Provinzialkonservator Landesbaurat Hiecke-Halle: Von den Dachdeckungen wurden erst die nach dem Jahre 1850 entstandenen in Anspruch genommen, so daß eine Befreiung nur in ganz seltenen Fällen gerechtfertigt schien. Die Beschlagnahme der Haus- und Küchengeräte von Kupfer, Messing und Bronze griff dagegen tief in den altererbten Besitz der Familien an kulturgeschichtlich und handwerklich wertvollem Hausrat ein. Neben der Sichtung in den kleineren Sammellagern der Gemeinden sichteten besonders bestellte Sachverständige fortlaufend die Eingänge in den großen Kriegsmetalllagern. Es ergab sich, daß zwar Stücke von erheblichem Kunst- oder Altertumswert bisher wohl kaum in Verlust geraten sind, daß aber doch mit der Vernichtung des überwiegenden Teiles der vorhandenen Bestände an altüberliefertem, handwerklich tüchtigem Hausrat gerechnet werden muß. Zumeist wird recht Minderwertiges an die Stelle des Alten treten. Es erschien daher geboten, soweit die Rücksicht auf den Kriegsbedarf es zuließ, auch von den schlichteren, aber technisch und formal guten Geräten möglichst viele guterhaltene Stücke als Vorbilder für spätere Zeit einstweilen sicherzustellen. Soweit nicht die Eigentümer zu ermitteln sind, was nur in verschwindend wenig Fällen möglich ist, werden die für Volkskunde, Heimatkunde, Kulturgeschichte wirkenden öffentlichen Sammlungen, Fachschulen und andere Anstalten zu versorgen sein. Unter den zurückgestellten Beständen, die auch einige wenige kirchliche Geräte aufweisen, nehmen die Mörser die erste Stelle ein; sie bilden in ihrer mannigfaltigen Form, Profilierung und Ausschmückung eine sehr anziehende Typenreihe vom Mittelalter bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts; wie ein Vergleich der verschiedenen Lager lehrt, treten dabei, ebenso auch bei den Leuchtern, den Kuchen- und Backformen und anderem Küchengerät, landschaftliche Unterschiede wenig hervor, abgesehen von einigen provinziellen Eigentümlichkeiten, wie den Grapen, Kohlenbecken, Ofenstülpen des Küstenlandes. An Zinngerät ist fast nichts von künstlerischem oder handwerklichem Wert abgeliefert worden. Von den zahlreichen, oft recht reizvollen Orgeln konnten im allgemeinen nur wenige vor dem Verlust der Prospektpfeifen bewahrt bleiben. Pfeifen mit Schmuckformen fanden sich sehr selten; einige wenige Prospekte wurden in Rücksicht auf ihr besonderes Alter und ihren künstlerisch besonders hervorragenden Aufbau trotz schlichter Form der Pfeifen geschützt, aus musikalisch-geschichtlichen Gründen auch eine Anzahl Silbermannscher Orgeln, sofern die Originalpfeifen noch sich erhalten haben. Von der größten Bedeutung für die Denkmalpflege ist jedenfalls die Beschlagnahme der Glocken. Die Ermittlung und Einteilung des gesamten Bestandes in drei Gruppen (sofort abzuliefernde, vorläufig und dauernd zu erhaltende) stellte, namentlich bei der Kürze der Zeit, an die Sachverständigen große Anforderungen. Bei der Bewertung mußten natürlich in erster Reihe die — zumeist am leichtesten zu ersetzenden — Glocken neuerer und neuester Zeit für die erste Gruppe in Anspruch genommen werden, doch wurde eine Reihe musikalisch hervorragender Geläute auf Grund musiksachverständiger Prüfung geschützt. Überhaupt wurden bei

der Klassierung nach Möglichkeit die musikalischen Eigenschaften insoweit berücksichtigt, als unter gleichwertigen Glocken die von minder gutem Klang zunächst geopfert wurden, sofern nicht Rücksichten auf besonderem Kunst- oder Altertumswert entgegenstanden. Auch von den glatten mittelalterlichen Glocken wurden solche, die nichts besonders Bemerkenswertes boten, preisgegeben. Im übrigen waren maßgebend für die Zuweisung zu den drei Klassen: besonderer geschichtlicher Wert, Bedeutung für die Technik des älteren Glockengusses, künstlerischer Schmuck in Schrift und Plastik, endlich auch Berücksichtigung des Gießers. In den drei Gruppen wurden die Glocken unter diesen Gesichtspunkten im allgemeinen so eingeteilt, daß auch bei Inanspruchnahme der zweiten noch ein möglichst lückenloses Bild von dem Stande der deutschen Glockengießerkunst aller Zeiten erhalten bleibt. Durch die Arbeit der Sachverständigen ist ein für die Glockenkunde außerordentlich interessantes Material gewonnen worden, dessen wissenschaftliche Verarbeitung allerdings noch lange Zeit in Anspruch nehmen wird und zunächst nur durch Teilarbeit in den Provinzen bewältigt werden kann. Von irgend bemerkenswerten Glocken der ersten Gruppe, die zur Vernichtung bestimmt sind, sind einzelne Teile abgeformt worden. Auch wurden die Inschriften für die Archive überall festgestellt. Für die Beschläge von Kupfer, Messing, Bronze, die zunächst nur freiwillig abzuliefern sind, gelten die gleichen Gesichtspunkte für die Befreiung, wie bei den Haus- und Küchengeräten. In erster Reihe stehen die noch hier und da erhalten gebliebenen, meist recht gut gestalteten Türklopfer, weiterhin die Griffe, Türklinken, Schlüsselschilder, von denen auch unter den Beständen handwerklich schlichter Ausführung älterer Zeit jeweils eine möglichst vollständige Typenreihe erhalten bleiben sollte. Abschließend darf im ganzen wohl festgestellt werden, daß dank dem Entgegenkommen der Heeresverwaltung die Interessen der Denkmalpflege bisher in weitem Umfang gewahrt bleiben konnten.

Der bayrische Generalkonservator Dr. Hager legte zunächst seine persönliche grundsätzliche Anschauung dar: Die Metall beschlagnahme wird einheitlich im ganzen Deutschen Reiche vorgenommen. Was aber dabei zum Schutze und zur Erhaltung künstlerischer, geschichtlicher und wissenschaftlicher Werte vorgesehen wird, kann und darf nicht in allen Staaten und in allen Gauen nach der gleichen Schablone durchgeführt werden. Hier wäre gleichmäßiges Vorgehen sach- und zweckwidrig, sinnlos und verderblich. Entsprechend der Vielgestaltigkeit und Mannigfaltigkeit der Kunst- und Kulturentwicklung in den deutschen Ländern und entsprechend der Verschiedenartigkeit des Denkmalschutzes und des ganz verschiedenen Schwerpunktes der Denkmäler müssen die Erhaltungsmaßnahmen den bestehenden Verhältnissen angepaßt werden. Wie die Kunstpflege und die Denkmalpflege in den einzelnen Staaten eigenartig eingerichtet ist und bleiben muß, so war auch die bei der allgemeinen Metallbeschlagnahme gebotene Möglichkeit schonender Berücksichtigung besonderer idealer Werte individuell zu behandeln.

Die bayrischen Maßregeln bei der Beschlagnahme von Hausgerät waren im ganzen dieselben wie die schon geschilderten. Mehr als 200 Abnahmestellen wurden eingerichtet, Sachverständige zur Prüfung und Sichtung bestellt. Wertvolle Stücke sind nur verschwindend wenige zum Vorschein gekommen, darunter ein kleines römisches Tropaion aus Bronze. Die geschützten Gegenstände wurden den kleinen Museen in dem betreffenden Bezirk überwiesen. Bei den Orgeln wurde der Schatz solcher aus dem Barock, dem Rokoko, dem Klassizismus und dem Empire als wesentlich charakteristisch für Bayern besonders sorgfältig in acht genommen, zumal da das alte künstlerische Bild durch Entfernung der Pfeifen ganz wesentlich gestört wird. Geschützt wurden alte Zinnpfeifen an alten Gehäusen von 1820 und dekorierte Pfeifen, auch neue Pfeifen an alten Gehäusen, wenn die Gefahr bestand, daß durch Wegnahme das Gehäuse beschädigt werden könnte. Diese Bestimmungen haben sich bewährt: es sind nur wenige Anfragen eingelaufen. Von den Glocken wurden zunächst alle vor 1770 in Klasse B gestellt, dann geprüft und die schutzwürdigen nach Klasse C übergeführt. Beim Dachkupfer wurde bestimmt: wenn alte Kirchtürme nach 1850 mit Kupfer eingedeckt worden sind, sollten jetzt beim Ersatz etwaige Änderungen der Dachform rückgängig gemacht werden; man solle sich an die landesübliche Form halten und wieder handgespaltene Schindeln verwenden. In Württemberg, Baden und Hessen liegen die Verhältnisse im ganzen ähnlich wie in Bayern. In Württemberg wurden die Pfeifen bei alten Orgeln des Barock- und Rokokostils sämtlich befreit. Eine Verfügung mit Abbildungen klärte über die Merkmale der alten Glocken auf (ebenso wurde in Braunschweig ein Merkblatt mit Abbildungen vom Oberbaurat Hans Pfeifer herausgegeben). In Württemberg und Baden wurde der musikalische Tonwert berücksichtigt. In Hessen wurde eine bestimmte Anzahl der beschlagnahmten Kunstwerke und Geräte geschützt, damit von allen Herstellungsorten und Typen Belegstücke bewahrt blieben.

Aus dem Bericht des Ministerialrats Ritter von Förster-Streffleur über die Metallbeschlagnahme in Österreich ist folgendes hervorzuheben. Ein Staatsdenkmalamt wurde geschaffen mit festangestellten Beamten im Hauptamt. Dieses hat sich bei der Denkmalpflege in dem vorliegenden Falle vorzüglich bewährt. Von den eingelieferten Geräten wurden 8000 als wertvoll zurückbehalten und darüber ein ausführlicher beschreibender Katalog mit Abbildungen veröffentlicht. Es ergab sich eine nahezu lückenlose Reihe solcher Erzeugnisse der Kleinkunst handwerklicher Herkunft: Apothekermörser, Zinngerät, Leuchter, Kannen, Weihwasserbecken usw. Nach der freiwilligen Ablieferung wurde eine Metallzentrale A.-G. gegründet; auch bei dieser wurden von den angekauften Gegenständen die wertvollen ausgeschieden und dabei der Grundsatz aufgestellt, in zweifelhaften Fällen eher mehr als weniger zurückzustellen. Reiches Kunstgut

wurde so gerettet. Kupferdächer wurden geschützt, wenn sie eine ältere Patina aufweisen (etwa ein Jahrhundert alt), wenn die Form besonders charakteristisch und in Gefahr ist, vernichtet zu werden, wenn sie besonderen Schmuck aufweisen. Glocken bis 1700 erhielten zunächst unbedingt Schutz, solche des 18. Jahrhunderts sollten nach Möglichkeit geschützt werden, solche des 19. Jahrhunderts ausnahmsweise. Diese Grenzen wurden bei weiterem Bedarf noch bedeutend verengert. Auf den Klang wurde keine Rücksicht genommen. Inschriften und Gußmarken wurden durch Abgüsse und Photographien festgehalten. Hierbei wurden wertvolle Unterlagen für kunstgeschichtliche Arbeiten gewonnen. Ähnliche Grundsätze nach zeitlichen und künstlerischen Gesichtspunkten wurden für Metallgerät, z. B. Zinn, Türbeschläge aus Messing aufgestellt. Für Orgelpfeifen ist die Verordnung noch nicht erschienen, doch soll der künstlerische und der musikalische Wert berücksichtigt werden.

An die drei Berichte schloß sich eine ausgedehnte Aussprache, an der sich ein Dutzend Redner beteiligten. Gewünscht wurde u. a., daß Türklopfer und Beschläge, weil sie das Haus- und Straßenbild wesentlich mitbestimmen, besonders geschützt wurden, daß Inschriften von Glocken und anderen Denkmälern als ein Familienarchiv in den Kirchen bewahrt würden, daß der musikalische Wert mehr Berücksichtigung fände. Gewarnt wurde davor, daß die zinnernen Pfeifen durch solche aus Zink ersetzt würden, weil Zink einen ganz anderen Schwingungskoëffizienten hat, die Pfeifen daher ganz andere Maße erhalten müßten. Dombaumeister Hertel-Köln teilte mit, daß in Münster zwei bemalte Glocken (mit Ölgemälden) aufgefunden worden seien.

Gegen eine Stimme wurde sodann folgende Entschließung Clemen angenommen:

> Der Tag für Denkmalpflege ersucht seinen ständigen Ausschuß, an zuständiger Stelle in geeigneter Weise dahin vorstellig zu werden,
>
> daß auch bei der Beschlagnahme der durch die letzte Verordnung vom 20. Juni betroffenen Metalle Türbeschläge, Türklopfer usw. ebenso bei weiteren noch etwa zu erwartenden Metallbeschlagnahmen Gegenstände von künstlerischem und geschichtlichem Wert ausgenommen werden, wie dies in dankenswerter Weise ja gegenüber dem Hauskupfer und den Glocken geschehen ist
>
> und daß für das weitere Vorgehen in der Richtung der Metallbeschlagnahme allgemeine Richtlinien unter Berücksichtigung der Forderungen der Denkmalpflege und des Heimatschutzes aufgestellt werden.

Über **zweckdienliche Verwertung geschichtlicher Bauwerke** sprach sodann Dombaumeister **L. Arntz-Köln**. Sie gehört zu den wichtigsten Aufgaben wirtschaftlicher Fürsorge im Dienste der Baudenkmalpflege. Selbst einfache alte Bauwerke verdienen Erhaltung als Teile der geschichtlichen Umgebung, als technisch-künstlerischer Niederschlag eines fortschreitenden Kulturlebens, als Quelle und Anregung baukünstlerischen Schaffens. Die umfängliche schwarze Liste der alten Bauwerke, die noch neuerdings modernen Bebauungsplänen, Fluchtlinien usw. ohne Not zum Opfer gefallen sind, beweist die dringliche Notwendigkeit, für unsere geschichtlichen Bauwerke vorbeugend wirtschaftlich zu sorgen, und zwar nicht nur für Einzelbauten, sondern auch für ganze Baueinheiten in städtischer und ländlicher Umgebung. Den Ausschlag dabei soll und darf allein das Lebensinteresse eines Bauwerks geben, das bei geschmälerten Lebensmitteln zunehmend entwertet wird. Vor allem muß — und zwar in rechtzeitiger Fürsorge, die sich auf genaue Kenntnis der Baustoffe, der Bauarbeit und der Lebensbedingungen des Bauwerks stützt — der technische Wert des Baudenkmals erhalten werden, und zwar zuerst durch Wetterschutz, durch wettersichere Bedachung, die erfahrungsgemäß unumgänglich notwendig und zu allen Zeiten — namentlich bei unfertigen Bauteilen — ohne Bedenken angewendet worden ist. Auch Niederlegung gelockerter Bauteile und Wiederaufrichtung — sogar ganzer Bauwerke — kommen in Frage. Besonders wichtig aber ist oft zur Erhaltung eines Bauwerks die Erhaltung und Fortführung eines angemessenen Zweckes, sei es durch wertsteigernde An- und Aufbauten, durch Einbau und Umbau oder gegebenenfalls durch eine andere zweckdienliche Verwertung der Baueinheit oder ihrer Teile. Die Inventarisationswerke sollten solche wirtschaftliche Umwertungen mehr als bisher berücksichtigen. Fünf Arten wirtschaftliche Einheiten kommen vorwiegend in Betracht: Pfarrhöfe, Stiftshöfe, Klosterhöfe, Herrenhöfe geistlicher und weltlicher Macht (Burg- und Schloßhöfe), Gemeindebauten in städtischen Bezirken (eingebaute Pfarrkirchen, das bürgerliche Reihenhaus, das Zunft-, Gilde- und Kaufhaus, das Spital und Pflegehaus, das Rathaus, das Gerichtshaus, das Wehrhaus innerhalb der Stadtbefestigung, Frucht- und Kornhäuser, Wind- und Wassermühlen). Nach einer vorliegenden Aufstellung wurden 570 wirtschaftliche Baueinheiten umgewertet, darunter 15 Pfarrhöfe, 55 Stiftshöfe, 270 Klosterhöfe, 150 Herrenhöfe und 80 Einzelbauten in städtischen Bezirken. Die 55 Stiftshöfe wurden vorzugsweise für den Gottesdienst und zum Wohnen verwendet; von den 270 Klosterhöfen läßt sich eine zweckdienliche Verwertung nachweisen: für den Kirchendienst 211, für Wohn- und Hauswirtschaft 127, für Landwirtschaft, Gewerbe und Handel 88, für Heil- und Pflegedienst 30, für Bildung und Erziehung 78, für Gericht und Verwaltung 32, für den Wehrdienst 20mal. Bauten im Stadtbezirk sind am meisten für Bildung und Erziehung, wissenschaftliche und künstlerische Sammlungen verwertet worden. Solche Aufstellungen zeigen einen sicheren Weg, um die baukünstlerischen Werte der Vergangenheit als lebendigen Besitz der Gegenwart zu bewahren und der Zukunft zu überliefern. Dabei darf aber nur das sachliche Interesse eines geschichtlichen Bauwerks für seine Pflege entscheidend sein. Zur Beurteilung einer wirksamen Pflege wird sich außer laufenden Erfahrungsberichten auch eine bauwirtschaftliche Statistik von Amts wegen empfehlen, so-

wie grundsätzlich mehr als bisher die Mitwirkung geschichtlich geschulter und künstlerisch empfindender Architekten. Mehr noch als sonst ist angesichts des so unbarmherzig zerstörenden Krieges auf diesem Zweiggebiete der Denkmalpflege, wo so große und unersetzliche Werte der Vergangenheit auf dem Spiele stehen, eine bauwirtschaftliche Fürsorge dringend nötig, wollen wir nicht den Fluch einer um ihr Erbteil betrogenen Nachwelt auf uns laden.

Geh. Baurat Dr.-Ing. Karl Schmidt-Dresden berichtete über die Wiederherstellungsarben am Zwinger und an der katholischen Hofkirche zu Dresden. Der tonige und mergelige Cottaer Sandstein dieser berühmten Barockwerke hat sich gegenüber den Niederschlägen aus der Luft und aus den Feuergasen wenig haltbar erwiesen. Bei Ersatzteilen muß daher wetterbeständigster, besonders kieseliger Sandstein verwendet werden. Seit der Einführung des Portlandzements um 1862 verwendete man diesen nebst deckendem Ölanstrich. 1898 verwarf man dieses zerstörende Vorgehen. Seit 1910 wird die Architektur und Plastik dieser Bauten planmäßig erneuert; dabei handelt es sich vor allem um die Wiederherstellung der Einheitlichkeit des durch Zement und Ölfarbe vielfach geschädigten und zerstörten Baudenkmals. Die gleichartigen Arbeiten sind am Japanischen Palais abgeschlossen, an Chiaveris katholischer Hofkirche seit 1902/03 noch im Gange. Die 4 Meter hohen Figuren auf dieser Kirche sind bei Zerfall eine schwere Gefahr für die Vorübergehenden, der Ölanstrich verhindert das Erkennen des Zerfalls, wird also entfernt. Über einen etwaigen zuverlässigen Ersatz fehlen noch die endgültigen Ergebnisse der Versuche, einstweilen hat man eine Figur nach dem Vorgange Kölns mit gebleichtem Leinölfirnis getränkt. Im übrigen hat man alle überflüssigen Maßregeln — vor allem die Reinigung der Schauseiten sowie Altmachung neuhergestellter Sandsteinstücke durch Übermalung — bei den Zwingerbauten neuerdings aufgegeben, damit künftig die Patina des Sandsteins als schönster Schmuck des Baudenkmals erhalten bleibe. Auch das Innere der katholischen Hofkirche ist zugunsten einer harmonischen Gesamtwirkung stilgerecht erneuert worden.

Den letzten Vortrag hielt Prof. Hermann Schütte-Hildesheim über Baugewerksmeister und Denkmalpflege. Er benutzte diese Gelegenheit vor allem, um für ein deutsches Baumuseum zu werben, das in Modellen die geschichtliche Entwicklung der deutschen Baukunst darstellen solle. Der Gedanke wurde indes als ganz unausführbar von mindestens acht Rednern so entschieden bekämpft, daß er wohl als endgültig erledigt betrachtet werden kann. Auch die Ausstellung großer Modelle von Hildesheimer Häuserschauseiten (im Maßstab 1:5), die in der Dominikanerkirche veranstaltet worden waren, konnte niemand von der Notwendigkeit und Möglichkeit eines solchen Museums überzeugen. Nicht ein Haus, sondern eine ganze Stadt wäre nötig, um die Riesenmenge der Modelle aufzunehmen, bei denen überdies die ganze Umgebung fehlen würde, die den Häusern an Ort und Stelle erst ihren Wert und ihre Wirkung geben. Entschieden bekämpft wurde auch der Irrtum, daß man durch Hinweis auf alte Baudenkmäler Künstler erziehen könne.

Es folgten noch Wahlen. Als Ort der nächsten gemeinsamen Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz wurde Köln gewählt; die Verhältnisse würden entscheiden, ob sie 1918 oder 1919 stattfinden soll. Den Ort der nächsten Tagung für Denkmalpflege allein wird der geschäftsführende Ausschuß des Tages für Denkmalpflege bestimmen. In diesen wurden durch Zuruf wieder gewählt: Geh. Hofrat Prof. Dr. v. Öchelhäuser-Karlsruhe (Vors.), Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Paul Clemen-Bonn (stellv. Vors.), Direktor Dr. v. Bezold-Nürnberg, ao. Gesandter bevollm. Minister Dr.-Ing. Frhr. v. Biegeleben-Darmstadt, Geh. Rat Prof. Dr.-Ing. Gurlitt-Dresden, Geh. Oberbaurat Prof. K. Hofmann-Darmstadt, Reichsfreiherr v. Kerckering zur Borg M. d. R., Oberbürgermeister Dr. Struckmann-Hildesheim, Geh. Oberbaurat Dr.-Ing. Stübben-Berlin, Reg.- und Baurat Tornow-Metz; Preßausschuß: Prof. Dr. Paul Schumann-Dresden.

Am Abend sprach dann noch über das römische Augsburg der Direktor der Römisch-Germanischen Kommission des Kaiserl. Archäologischen Instituts zu Frankfurt a. M. Prof. Dr. Friedrich Köpp. Die Anregung zu dem Vortrag hatte ihm die Beschäftigung mit den Denkmälern der Augusta Vindelicum gegeben, die zur Vollendung wenigstens dieses einen Abschnitts des unvollendet kaum begonnen hinterlassenen und und Bruchstück bleibenden Werkes Friedrich Ohlenschlagers über die römischen Überreste in Bayern führen soll. Der Vortragende legte das Hauptgewicht auf die Hervorhebung der Aufgaben, die hier zukünftiger Bodenforschung noch gestellt sind, sowie auf die Ergänzung der trümmerhaften Überlieferung durch die an anderen Orten gewonnene Erkenntnis und die Einordnung der durch Funde in Augsburg gebotenen Züge in das Gesamtbild der römischen Provinzialkultur. Dabei wurden seine Ausführungen durch zahlreiche Lichtbilder unterstützt.

In der Schlußansprache betonte der Vorsitzende Geh. Hofrat von Öchelhäuser mit Recht, daß die Teilnehmer durch die Tagung Neues erfahren und Neues gelernt hätten, und daß sie ihr das Zeugnis ausstellen dürften, daß sich die Tagung in jeder Beziehung würdig den früheren Tagen für Denkmalpflege angeschlossen habe; und jedem Teilnehmer wird er aus dem Herzen gesprochen haben, wenn er versicherte, Augsburg werde allen in bester Erinnerung bleiben. Mit Unrecht wird Augsburg von den Besuchern Bayerns, weil es nicht gerade am Wege nach München und Tirol liegt, vernachlässigt: in mancher Beziehung ist es sehenswerter als Nürnberg. Das wurde vielen Besuchern des Tages klar bei den Führungen durch die schöne alte Stadt, die prachtvollen Kirchen, die Museen und die alten reichen Privathäuser, die Generalkonservator Dr. Hager, Oberbaurat Holzer und andere sachkundige Augsburger Herren in so dankenswerter Weise leiteten. Die Früchte des Tages werden auch für Augsburg selbst nicht ausbleiben. *PAUL SCHUMANN.*

NEKROLOGE

Im hohen Alter von 82 Jahren verschied am 26. September der Konservator des städtischen Museums in Kempen (Rheinland) **Konrad Kramer.** Er hatte einen besonderen Ruf als Restaurator und Sammler. Ein Teil seiner niederrheinischen Holzskulpturen bildet den Grundstock der plastischen Abteilung des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld. Den Rest seiner aus kunstgewerblichen Altertümern und Skulpturen bestehenden Sammlung stiftete er der Stadt Kempen als »Kramer-Museum«.

PERSONALIEN

William Unger. Unter mannigfachen Ehrungen ist dieser Tage in Wien der 80. Geburtstag (11. September 1917) William Ungers, des Altmeisters reproduktiver Graphik, begangen worden; die sinnigste Aufmerksamkeit war wohl der Beschluß seiner Wohngemeinde Ober-St.-Veit, einen Unger-Brunnen öffentlich aufzustellen, den die Bildhauerin Hela Unger, des Gefeierten begabte Tochter, ausführen soll. Auch für den Fernerstehenden ist dieser Tag ein Anlaß, einen zusammenfassenden Blick über das so ausgedehnte Werk Ungers schweifen zu lassen; aus dem Rückblick wird beinahe ein Blick historischer Erinnerung, so weit sind diese Radierungen von aller Lebendigkeit unserer Kunst entfernt. Fürs erste berührt ihr rein reproduktiver Charakter seltsam; in der Wiedergabe von Gemälden alter und moderner Meister hat Unger den besten Teil seiner Tätigkeit entfaltet — hat er doch die Meisterwerke vieler deutscher und österreichischer Galerien radiert — aber auch wo er nicht nach einer solchen Vorlage arbeitete, bei Studienköpfen und Landschaften, schob sich ihm zwischen den Natureindruck und die Radierung ein Bild, so daß auch hier das Blatt nicht als Originalgraphik wirkt. Die der Radierung eigentümliche Sprache, deren technische Mittel er mit vollster Meisterschaft beherrschte, hat Unger nicht anerkannt; die möglichste Annäherung an eine Bildwirkung schwebte ihm als ein Ideal vor, und deshalb hat er auch durch reichliche Anwendung von Farben jene Farbigkeit, die der Eigenbesitz der Radierung ist, in seinem Sinn zu ergänzen getrachtet. Nun ist es weiter eigentümlich, wie diese selbstgewählte Beschränkung, die als Selbstverstümmelung der Radierung empfunden wird, die gewollte Wirkung auf uns heute verhindert; den farbigen Radierungen scheint eine wesensfremde Buntheit zugewachsen, die weiß-schwarzen werden den Farbenwerten der Originale nicht gerecht, denen sie so unfrei gegenüberstehen; die Vorlagen sind wie durch einen Schleier gesehen, der sie verwischt, ob Tizian oder Reynolds, Watteau oder Hals, Rubens oder Rembrandt, alle wirken zunächst und zumeist als William Unger; als ob die vergewaltigte Kunst der Graphik sich rächen wollte, schiebt sich auch zwischen Vorlage und Radierung ununterdrückbar die Persönlichkeit des Interpreten ein. Diese künstlerische Persönlichkeit ist eine einheitlich geschlossene; an dem Besten aller vergangenen Kulturen geschult stellt sie deren Einzelerzeugnisse wie die Dinge der Wirklichkeit in die feierliche Beleuchtung erhöhter Existenz. Ob Unger irgend welche Gemälde wiedergibt, ob er strotzende italienische Landschaften radiert oder auch nur schlichte Motive nordischer Heimat vorführt, immer sind die Formen wie gesteigert, wie in einen üppigen Glanz getaucht; die Welt ist durch ein buntes Glas hindurch gesehen und wenn der Schimmer, der sie so verklärt, uns auch konventionell erscheint, ist es doch der gleiche Idealismus, der der Kunst der großen historisierenden Architekten des 19. Jahrhunderts, der Malerei eines Lenbach oder Makart das Pathos schürt, das man in ihren Werken hassen oder lieben kann.

Denn das Problem liegt nicht einfach so, daß man aus alledem die Bedeutung eines Meisters wie Ungers schlankweg leugnen könnte; eine solche blinde Unterwerfung unter den gerade herrschenden Geschmack wäre ein Gegenstück zum Standpunkt einer älteren Generation, die aus der Tyrannei ihres — nicht minder gültigen — Geschmacks unserer jungen Kunst das Lebensrecht abspricht. In Wirklichkeit liegt das Problem viel tiefer. Die Wirkung, die Ungers Radierungen auf uns ausüben, ist offenbar von derjenigen sehr verschieden, die sie auf eine frühere Zeit hatten; wir lesen und können wohl auch noch gelegentlich hören, daß ihnen eine wunderbare Anpassung an die Vorlagen, eine außerordentliche Feinheit, die Farbenvaleurs der Originale zu erfassen, nachgerühmt wird. Wieso kommt es, daß unsere Väter dort die rauschende Farbenfülle Rubens', die vornehme Tonigkeit Rembrandts, die koloristische Vehemenz eines Hals sehen konnten, wo wir nur das nivellierende Schillern Ungers wahrnehmen? Wir sind nicht stumpfer als sie, aber sie waren nicht blinder als wir. Sie sahen mit seinen Augen, weil er mit den ihren sah; weil die Umsetzung, die er an den Vorlagen vornahm, genau ihrem Kunstbedürfnis entsprach und weil dieses das Festtägliche und Hochgemute forderte, das uns als unmodulierter Klang so theatralisch dünkt. Ganz ebenso waren ihnen die Köpfe, deren wachsige Süße uns schreckt, erfreuliche Idealstudien, die Landschaften, die uns einem konventionellen Bilde angeähnelt dünken, frische Erfassung unmittelbarer Wirklichkeit. In der Konsequenz dieses für uns heute nicht nachfühlbaren Standpunkts liegt seine unbedingte Berechtigung; was uns Unnatur scheint, war ihnen künstlerisch umgesetzte Natur, was uns Konvention scheint, war ihnen persönlicher Ausdruck; ganz ebenso wie sie, was wir Natur und Ausdruck nennen, Unnatur und Schablone schelten.

Mit der Feststellung solcher Gegensätzlichkeit, die uns gestattet, vor dem ehrwürdigen Jubilar William Unger achtungsvoll den Degen zu senken, ist aber die Bedeutung des Falles nicht erschöpft; die Stimme der Vergangenheit, die sich so plötzlich mitten unter uns erhebt, mahnt noch viel eindringlicher. Die Begriffe Natur und Stilform, die die Angeln unserer Kunstbetrachtung bilden, sind keineswegs so gegensätzlich, wie wir gelegentlich meinen; sie sind Pole, aber eines Wesens. Natur wird Form, Eindruck wird Ausdruck; wo eine Generation die — naturgegebene oder künstlerische — Wirklichkeit bis in ihre Nuancen erfaßt findet, wird die nächste nur der systematischen Umformung gewahr; und wo jene das Walten persönlicher Erlebnisse erblickt, kommt diese über die Feststellung konventionellen Sehens nicht hinaus. Keine Skepsis und keine ungebundene Willkürlichkeit des Kunsturteils soll daraus gefolgert werden, sondern nur tiefes Mißtrauen gegen die wechselnden Schlagwörter des Tages und unbedingte Achtung vor aller ehrlichen künstlerischen Leistung. Sie gebührt in vollem Maße dem überlebenden Patriarchen einer abgeblühten Kunstperiode, der an seinem Festtage wieder einmal unter uns tritt. *Hans Tietze.*

AUSSTELLUNGEN

Berliner Ausstellungen. (Große Kunstausstellung.) Stiefmütterlich hat im Frühjahr die »Große Berliner« ihren Herd verlassen und sich mit den illegitimen Töchtern, den Sezessionen, ein friedliches Rendezvous am Rhein gegeben. Und jetzt beschert sie uns im Altweibersommer noch eine natürliche Tochter, die sie in die Heimat zurückschickt. Der Staat nahm sich dieses Kindes wohlwollender an als der Illegitimen, entschuldigte in der Eröffnungsrede ihr Auftreten bescheiden als Kriegshilfe, während

die Tochter selbst im Gefühl des guten Gewissens ihrer Mutter sich mit stolzer Geste an die Brust schlug, da sie es gewesen sei, welche die Großen der deutschen Kunst zuerst geehrt hätte durch Medaillen, so Böcklin 1876, Feuerbach 1862, Toma 1892 usw. (Der Vorsitzende Schlichting vergaß leider aus dem Vermächtnis Feuerbachs die sehr bittere Briefstelle von der Medea und dem Parisurteil vom Jahre 1870 — also nach der Medaille — zu erwähnen.)

Wieder gaben die schönen Räume der Akademie am Pariser Platz, zumal der Vorsitzende mit Recht betonte, daß Ausstellungen keine Talente hervorrufen können, die schöne Gelegenheit, eine ebenbürtige Qualitätsauslese vorzunehmen. Von den dreihundert Bildern aber vermögen kaum ein Dutzend zu interessieren, obwohl sich die »Kriegshilfe« wenigstens in der Kunst, auch einmal mit Qualität und nicht bloß mit Kunstersatz vertragen würde. Noch vor zwei Wochen hob die ruhige Würde dieser Räume das Lebenswerk Liebermanns mit freiem Stolz empor, wie wir es nie haben wirken sehen, und jetzt werfen dieselben Wände eine Durchschnittskunst grell zurück. Kein subjektives Programm, sondern die Qualität selbst richtet hier. Allein man hat sich überdies noch einen zweiten strengen Richter ins Haus gebracht. Eine kleine Anzahl auswärtiger Gäste mit kaum 10 Bildern bringen den Wirt in einige Verlegenheit. Nicht daß irgendwann Münchener Pinselbravour und Genügsamkeit im Erfassen des Wirklichen als Durchschnittsqualität einen sonderlichen Eindruck hinterlassen hätten, in dieser Umgebung aber ist man geneigt, so etwas wie freigewordenes Handwerk darin zu erblicken. So wird man sich wahrlich für das kitschige »Frauenbad« von Antengruber nicht interessieren und Münchener Kritik selbst würde dem lockeren Treiben des Pinsels und der Farben ernste Vorhaltungen machen. Auch Leo Putz' »Herbstträume« würde man nicht wohlwollend denselben gefälligen Göttern nachziehen lassen, während Püttners »Weihnachtsbaum« dem Erfassen des Eindrucks mehr Arbeit und Ringen widmet, und Schramm-Zittau wenigstens neben dem Intensitätsgrad auch dem Lichtwert der Farbe Beachtung schenkt. Und schließlich: Walter Firles Fähigkeit, einen bedeutenden Vorgang in Charakteren zu gestalten, hat man kaum besonders wahrgenommen; jedoch sein »Herr bleibe bei uns« steigt im Vergleich zu dem Historienbild des Berliner Akademieprofessors Schlabitz zu einer seltenen Höhe der Kunst zu komponieren und zu charakterisieren auf. Hier durfte Kriegshilfe nicht entschuldigen.

Nur wenige Bilder, die man zwar nicht besonders loben möchte, die man aber mit Anstand von irgendeiner Seite aus gern haben könnte, seien genannt. Daß sie meist kleinen Formats sind, könnte der Kunst eines achtbaren Durchschnittes zu bedenken geben. Bei Dammeiers »Blick über Bamberg«, Scherres »Danzig«, Klohss' »Kleinstadtstraße«, ter Hells »Pegnitztal« treten dadurch Vorzüge malerischer Geschlossenheit oder zeichnerischer Charakterstik hervor, die zur Bewältigung des großen Formates vielfach nicht ausreichen würden. Selbst der sehr sicheren Persönlichkeit Karl Alberts hätte das kleinere Format für sein großes Stilleben noch eine größere Frische des Gesamttones geliehen; so ist aber die stille Meisterschaft der feinen Nuancen, mit denen er zärtlich die Haut der Dinge betastet, in dem trockenen Gesamtton leise versunken. Vom Porträt, von all den gemalten Stellungen, darf man schweigen. Daß aber auch die Landschaft nicht von der grellen Unwahrheit der romantischen Kulissen lassen will, befremdet und kann als Zeichen für die anspruchsvolle Geste eines Durchschnittes genommen werden, der sich seiner Grenzen nicht bewußt ist. Noch immer blickt verstohlen das dekorative Arrangement und das falsche Pathos des einst so gefeierten Hannibalgrabes von Eugen Bracht durch, dessen Technik z. B. in dem Bilde »Der Wartturm von Lehnin« immer ausdrucksloser geworden ist. Kaum je war das bloß kompositionell-dekorative Gebaren dieses Landschafters, der eine ganze Berliner Schule erzog, unberlinischer. Keyser-Eichberg, Kahle, Feldmann, sie alle können sich nicht von diesem »Ausschnitt« emanzipieren, auch Langhammer nicht. Immer dieselben stürzenden Bergwolken. Und denen, die etwas abrückten, wie Wendel und Hartig, blieb der dekorative Farbfleck ohne jede Lichtmodellierung Ausgangspunkt der ganzen Bildgestaltung; die grüne Tonne, das blaue Boot, sie wurden Motiv. Daß der Impressionismus uns bei weitem nicht alle Erfüllungen gebracht hat, wissen wir heute sehr wohl, daß er aber neben einer höheren Empfänglichkeit für Licht und Bewegung uns auch zu einer größeren Einfachheit und Wahrhaftigkeit, besonders in der Landschaft, erzogen hat, sollte eine achtbare Durchschnittskunst sich immer mehr zur Erkenntnis bringen. Wie wären wohl sonst die »Entdeckungen« der stillen Landschafter vor 1850 so schnell möglich geworden. Und wie stark sich dennoch auf einer solchen Basis eine freie Persönlichkeit entwickeln kann, zeigt die Kollektivausstellung des alten Theodor Hagen aus Weimar, die das Künstlerhaus in der Bellevuestraße zeigt. Skizzen von dem Weimaraner Karl Buchholz vervollständigen die Serie. Wie Vater und Sohn in einer Werkstatt, so stehen sie zu einander. In stiller Tradition geht das Grundgefühl von Generation auf Generation über und differenziert sich zu neuen Ausdrucksformen. So wie Sisley zu Daubigny, so verhält sich Hagen zu Buchholz: Impressionismus zu paysage intime 1830. Über ein halbes Jahrhundert lebt diese stille Ehrfurcht vor dem Erlebnis in der Natur. Gewiß keine großen Offenbarungen und Gesichte; keine Persönlichkeiten, die eine Kunst führen, wohl aber dem Durchschnitt einen Halt geben könnten. Buchholz war der Suchende, aber auch viel öfter Irrende. Hagen ist still und immer beschaulich. Ein kleines Bild »Vorfrühling« zeigt Buchholz von der besten Seite, und auch wohl der eigensten; während die Ansicht auf Oberweimar zuviel Probleme auf einmal bewältigen möchte, Daubigny und Corot. Daß er viel Anregung brauchte, zeigen die späten, auch im Motiv sehr gleichförmigen Waldstudien. Hagen hat dann die neuen Licht- und Luftprobleme ganz in seine Naturauffassung aufgehen lassen. Aus ihrem Leben ist ihm erst das Motiv gekommen: ein echt malerisches Temperament, wenn auch in einer subtilen Schwingung, die mit Drängen und Wollen kaum noch etwas gemein hat. So haben die Linien der liegenden Gebilde im weiten Raum, die Felder, für sein versöhnliches Licht mehr Gehalt, als die Formen im engen Raum, im Wald, dessen kontrastierendes Licht ihn zu Äußerlichkeiten verleiten kann.

W. Kurth.

Hamburg. Die nach abgeschlossener Sommerruhe einsetzende Folge der Herbstausstellungen wurde vom Kunstverein und der Galerie Commeter mit je einer Gedächtnisausstellung eröffnet. Künstlerisch wertvoller ist die von der Galerie Commeter nach dem kürzlich verstorbenen Hamburger Maler Th. L. Herbst veranstaltete Ausstellung von Gemälden, die einen Überblick über eine rund vierzigjährige Tätigkeit des Künstlers gewähren. Da seine Arbeiten mit Umgehung der herkömmlichen Ausstellungswanderungen zumeist von der Staffelei in den Besitz der Erwerber — darunter mehrfach die Hamburger Kunsthalle — übergingen, war Herbst selbst in seiner Vaterstadt einem nur engeren Kreis von Kunstfreunden bekannt. Von allen Lehretappen, die er durchlaufen — Berlin, Weimar, Düsseldorf, Paris, München — behielt die Pariser den nachhaltigsten Einfluß auf den Künstler. Das machte Herbst zu einem der ersten Mittler zwischen der alten und

neuen Kunst in seiner Vaterstadt. Von der alten Schule den Respekt vor der Form herübernehmend, war seine Kunst vornehmlich auf die Schaffung leuchtender Farbenwirkungen bedacht. Das Dorf, der Rain, die Wiese, die Heide waren seine Anreger vom Beginne an und er ist ihnen bis an sein Lebensende treu geblieben. Ein oder zwei müde abgetriebene Arbeitspferde oder eine Schafherde bildeten die meist wiederkehrende Staffage, in deren farbiger Auswertung der Künstler den Corot- und Manetnacheiferer nicht verleugnete. Daß Herbst dabei durchaus die Fähigkeit besaß, auf eigenen Füßen zu gehen, beweisen unter den ausgestellten Gemälden ein frierend in seinen Halsschal tief eingehüllter Bauer, der mit seinem Arbeitsgaul am Zügel durch eine echt deutsche Winterlandschaft schreitet, und mehr noch ein »Interieur« betiteltes Genre, das einen in der alten Sofaecke behaglich sein Pfeifchen rauchenden Fischer mit dessen, unweit davon an der offenen Tür an altem Zeuge flickenden Ehehälfte schildert. Von der wohnlichen Stubenecke bis zu dem Blaulicht des den Raum ausfüllenden Abenddämmerscheins, der die vom Leben ersichtlich hart angefaßten Leutchen warm umspielt, ist hier alles Eigengesehenes und Erfühltes. *h. e. w.*

SAMMLUNGEN

Das am 10. Januar d. J. in Stuttgart begründete **Deutsche Ausland-Museum** hat auf seinem Programm neben den kulturellen und wirtschaftlichen Arbeiten auch kunstwissenschaftliche Bedeutung. So werden im eigentlichen Museum Lebensweise und Bauten, historische und künstlerische Erinnerungen, sowie alles, was mit den Denkmälern des Deutschtums im Auslande in Zusammenhang steht, berücksichtigt. Hier wird zum ersten Male eine zentrale Stätte für die deutsche Kunst im Auslande geschaffen, die Erforschung und Sammlung der Denkmäler deutscher Kunst im Auslande aller Zeiten ist eine wichtige Aufgabe auch für das neue Museum; ebenso soll die Erforschung der deutschen Volkskunst im Auslande gepflegt werden. So hat Dr. Paul Träger die Dobrudscha, die Walachei und Siebenbürgen bereist und dort stattliches Ausstellungsmaterial gesammelt. Die Siebenbürger Sachsen haben bis in die jüngste Zeit hinein eine außerordentlich vielseitige und malerische Volkskunst bewahrt, und auch bei den Dobrudscha-Deutschen sind Ansätze dazu vorhanden. Über die Ergebnisse der Reise von Dr. Träger wird ein ausführlicher Bericht erscheinen.

LITERATUR

Fritz Burger, *Einführung in die moderne Kunst.* Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Es ist die letzte Arbeit Burgers; ein Torso insofern, als diese »Einführung« einen wesentlichen Teil des Bandes »Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts« repräsentiert, den Burger für sein »Handbuch der Kunstwissenschaft« übernommen hatte. Der jetzige Herausgeber des Handbuches, A. E. Brinckmann, der dieser »Einführung« ein Nachwort beigefügt hat, weist selbst auf die Schwächen dieses Werkes hin, das in vielem sehr anregend, häufig übersprudelnd, nicht selten verworren und unklar, ein echter Burger ist. Brinckmann sagt ganz richtig, daß Burger statt als Historiker zu objektivieren, stets mit höchster Kraft subjektiviert hat, daß hier keine Geschichte der modernen Kunst geschrieben wurde, wohl aber ein Tagebuch vom Erleben moderner Kunst. Es sind Bekenntnisse eines sehr lebendigen Menschen, der ein leidenschaftliches Verhältnis zur Kunst besaß, aber von einer gefährlichen Einseitigkeit und schlimmer doktrinär, als es der Autor selbst wohl nur im entferntesten ahnte. Der erfreulichste Teil des Buches ist der dritte, der die geschichtliche Entwicklung in großen Zügen zu skizzieren versucht. Freilich ist auch hier viel mit erkenntnis-philosophischen Theoremen verbrämt und alles lediglich vom Standpunkt des Anhängers des modernsten Expressionismus gesehen. *A. L. M.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 3. 19. Oktober 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

NEUES VOM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin hat seiner bedeutenden Sammlung von Trecentisten des Südens und Nordens einen neuen und höheren Wertakzent aufgesetzt. Den bestehenden Kabinetten sind je ein Interimskabinett angefügt worden, welche durch mobile Holzwände an den Enden des Vestibülumgangs des oberen Gemäldestockwerkes entstanden. Auf dem schwärzlichen Schieferton dieser eingestellten Wände wird dem Goldgrund der Gemälde seine alte stille Glut glücklich zurückgegeben. Man möchte wünschen, daß auch später bei größerer Raumfreiheit nach dem Auszug einiger Abteilungen in das Deutsche Museum der genuesischen Vestibülkälte dieses Raumes durch eine Umwandlung jenes Provisoriums in eine Immobilität diese belebende Wärme zugeführt wird. Anlaß gab zur Erweiterung der italienischen Trecentisten vornehmlich eine Leihgabe, mit der jedoch die lebhafte Hoffnung verbunden ist, sie dauernd den Beständen der Sammlung zurechnen zu dürfen. Es ist Giottos Tod der Maria aus Ognisanti, über den Ghiberti bereits berichtet und Vasari das besondere Lob Michelangelos hinzufügt. Die literarischen Quellen und Schicksale des Bildes hat Perkins, der auf das Bild aus der englischen Sammlung Bromley zu Capesthorne, wohin es aus der bekannten Sammlung des Kardinals Flesch in der Mitte des 19. Jahrhunderts gekommen war, wieder aufmerksam geworden war, nachdem es zuletzt Waagen dort als Giotto anerkannt hatte, in der Rassegna d'Arte 1914 (p. 193) ausführlich behandelt. Dem Predellenformat gewinnt Giotto für diesen Vorgang mit seinen reichen Assistenzfiguren eine Gliederung ab, die über Fra Angelico bis auf Ghirlandajo bindend geblieben ist, und deren weise Beherrschung in der Verteilung der Massen dieser Zentralkomposition deutlich den Stil der Croce-Fresken verrät. In das getragene Tempo dieser stummen Weihe, welche die Bindung der Massen atmet, spielen alle Regungen individuellen Lebens hinein und steigen vom stillsten Schmerz zu jener florentinischen Lebhaftigkeit und Eindringlichkeit auf, mit der ein Engel den Weihrauch anbläst. Die Farbe, die vorzüglich erhalten ist, bewegt sich in einer milden Blumigkeit. Mit jenem Meisterwerk würde die Sammlung der italienischen Trecentisten einen lebendigen Mittelpunkt bekommen und ihr, wie die neue glückliche Aufstellung zeigt, einen geschlossenen Eindruck sichern. Aus einer Dresdener Erbschaft ist an das Museum eine Madonna gekommen, die man einem Nachfolger des Simone Martini gibt, der aber florentinische Eindrücke aufgenommen hat. Weitere Bereicherung hat dieses Kabinett durch die interessante Beweinung des Giovanni da Milano erfahren, von dem das Kupferstich-Kabinett die bedeutende Zeichnung einer Kreuzigung besitzt. Außerdem hat aus dem Depot eine Darstellung aus der Legende der hl. Margaretha hier wieder ihren Platz finden können, deren Stil der Art des Sano di Pietro nahe steht. In dem neuen Kabinett sind die Sienesen vereinigt. Zu den bekannten Werken des Duccio, Martini, Ugolino u. a. ist aus dem Depot eine Kreuzigung hinzugekommen, die der Schule Lorenzettis angehört.

Am anderen Ende des Vestibülumgangs sind in dem neuen Kabinett die nordischen Trecentisten zusammengestellt worden mit der großartigen Madonna mit dem Stifter Erzbischof Ernst von Prag, böhmische Schule um 1350, als Mittelpunkt. Zu den reichhaltigen Werken der niederrheinischen und westfälischen Schule kommt eine bedeutende Neuerwerbung: ein dreiteiliger Altar aus der Kirche zu Heiligenstadt im Eichsfeld, der seine Aufstellung in dem Durchgangsraum zur Basilika finden mußte. Das Triptychon (1,37 × 2,95) weist durch die perspektivische Konsequenz, mit welcher der reiche Baldachin über der Kreuzigung des Mittelbildes und über den Heiligenfiguren der Flügel durchgeführt ist, den Meister (1380) in eine nahe Abhängigkeit von der böhmischen Tafelmalerei, während die Detailzeichnung, besonders im Nackten, manche Derbheiten aufweist, welche aber von einem zartbewegten Kolorit der Gewänder, den starken Farbakzenten der Architektur und dem kräftigen Goldgrund glücklich niedergehalten werden. Das zweite Kabinett bringt dann aber in der Neuaufstellung der vier Tafeln des Meisters der Darmstädter Passion eine sehr erfreuliche Überraschung. Bisher in den unteren Räumen der deutschen Plastik im schlechten Licht versteckt, kommt hier der ganze Reichtum der koloristischen Skala dieses wenig gekannten Meisters zur vollen Geltung. Zwischen den Tafeln dieses Meisters von 1440 haben die beiden Werke von Konrad Witz Platz gefunden und weisen mit ihrem starken und leuchtenden Kolorit auf den Gegensatz hin, in welchen der Darmstädter Meister zu dem Kolorit der oberrheinischen Schule, deren Formengebung er durch Witz vielfach aufgenommen hat, durch seine Beziehungen zur niederländischen Kunst getreten ist. Durch diese Aufstellung ist der systematischen Ordnung der deutschen Malerei eine wertvolle Ergänzung gegeben worden, da hierdurch eine reichere Vorstellung von der deutschen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts außerhalb der Kölner Schule gewonnen ist.

Ein großer Gobelin aus dem Nachlaß Dr. Freund, ein auffahrender Christus, der dem Barend van Orley zugeschrieben werden darf, hat noch in diesem Kabinett vorläufig Platz gefunden.

Neben diesen durchgreifenden Umänderungen und Erweiterungen konnte der stattlichen Reihe der Erwerbungen des Kaiser-Friedrich-Museum-Vereins ihre historische Einreihung gegeben werden. Mit der Erwerbung einer geistreichen Skizze aus der Versteigerung Michel (Mainz) wird die bedeutende Sammlung der Rubensskizzen durch ein sehr interessantes Stück glücklich bereichert. Durch den engen Zusammenhang mit einer Skizze im Louvre — Philopömen beim Holzspalten erkannt — welche dort dem Rubens zugeschrieben wird, bildet sich, wie v. Bode deutlich gemacht hat (Amtl. Berichte XXXVIII, 7) mit der neuen Berliner Skizze zusammen, die die Abnahme der Jagdbeute von einem Esel durch zwei Jünglinge darstellt, eine Gruppe, die dem Stil des jungen v. Dyck, etwa um 1620, zugewiesen werden kann. Ein lebensgroßes Brustbild des Feldmarschalls Jacob Keith von Antoine Pesne, in besonders fein abgetönter Farbe und vortrefflicher Charakterisierung der leicht beweglichen Züge, das zu des Künstlers späteren Arbeiten gehört, bildet ein würdiges Gegenstück zu dem bekannten Bildnis Friedrichs des Großen. Im Gegensatz zu der geistvoll individualisierenden Porträtkunst dieses Franzosen interessiert das neuerworbene Selbstbildnis des Venetianers Piazetta mit seiner breiten malerisch dekorativen Note. Schließlich sei noch die malerisch höchst phantastische Henkerszene von Leonard Bramer erwähnt, die dem Museum aus dem Nachlaß Dr. Freund zufiel. *W. K.*

NEKROLOGE

Der Berliner Holzbildhauer **Anton Puchegger** ist in Davos gestorben. Er war Tiroler von Geburt und stammt aus einer alten Holzschnitzerfamilie. So war ihm die Fähigkeit, materialgerecht zu formen und bilden, sozusagen durch Tradition und Geburt ins Blut übergegangen.

James Weale, der Senior der englischen Kunstwissenschaft, ist im Alter von über achtzig Jahren gestorben. Sein Spezialgebiet war die altniederländische Kunst und seine Haupttat die Entdeckung Gerard Davids. Weales wichtigste Werke sind über Memling, Gerard David und die beiden van Eycks geschrieben.

Der Dresdener Architekt **Paul Bender** ist im Westen gefallen. Er war ein Schüler Wallots und einer der tüchtigsten und zukunftreichsten jüngeren Baukünstler Sachsens.

PERSONALIEN

Prof. Dr. **Justi,** der Direktor der Kgl. Nationalgalerie in Berlin, ist zum Geh. Regierungsrat ernannt worden.

Ludwig Herterich, dem bekannten Münchener Künstler und Professor an der Akademie, ist vom König von Bayern der Verdienstorden der bayrischen Krone, der mit dem persönlichen Adel verbunden ist, verliehen worden.

Der Berliner Bildhauer **Martin Schauß** beging am 25. September seinen fünfzigsten Geburtstag. Der Künstler ist seiner Bildnisbüsten und Grabmäler wegen besonders geschätzt und anerkannt. Auf Berliner Ausstellungen begegnet man stets seinen Werken. Auch **Gustav Schmidt-Cassel** ist ein Fünfzigjähriger geworden. Er war ein Schüler von Herter in Berlin und hat sich vornehmlich mit der Monumentalplastik befaßt. Sein Hauptwerk, das Reiterstandbild Peters des Großen in Riga, ist von den Russen verschleppt worden.

Der Marinemaler Professor **Karl Saltzmann** ist am 23. September siebzig Jahre alt geworden. Er hat in Berlin und Düsseldorf studiert und schon in jungen Jahren die Aufmerksamkeit des Kaiserhauses auf sich gezogen. 1878—1880 begleitete der Künstler den Prinzen Heinrich von Preußen auf seiner Weltreise und von 1888 an den Kaiser fast alljährlich auf seinen Nordlandreisen. Saltzmann besitzt die große goldene Medaille, ist Mitglied der Akademie und Leiter der Abteilung für Marinemalerei an der Berliner Hochschule.

Der Braunschweiger Bildhauer Prof. **Gottlieb Elster** wurde am 8. Oktober 50 Jahre alt. Er war ein Schüler des feinsinnigen Rümann in München, arbeitete dann im Atelier von Schaper in Berlin und schließlich zusammen mit Adolf Brütt. Von 1910—13 leitete er die Bildhauerstube in Weimar und lebt jetzt in seiner Heimat Braunschweig. Elster ist durch eine Reihe trefflicher Denkmäler bekannt geworden, so das Kleistdenkmal in Frankfurt a. d. O., Friedrich II. als Kronprinz in Rheinsberg, Königin Luise in Weißensee bei Berlin. Die Nationalgalerie besitzt von dem Künstler die polychrome Terrakotta einer weiblichen Büste, Ave Maria genannt.

FUNDE

Eine bisher unbekannte **Dürer-Zeichnung** soll in London aufgetaucht sein und zwar ein großes Skizzenbuchblatt von seiner niederländischen Reise, 1521 datiert und mit Tierdarstellungen aus dem Brüsseler Tiergarten. Es sind ein Löwe, zwei schlafende Löwinnen, ein Luchs, eine Ziege und ein Affe dargestellt, von denen namentlich der letzte mit größter Sorgfalt ausgeführt und in Wasserfarben gemalt ist. Daneben finden sich zwei Landschaften skizziert, die ein Flußufer darstellen, von dem aus ein Steg auf ein Schloß zuführt.

Aufdeckung eines mittelalterlichen Schnitzaltars in Lübeck. In der St. Jürgenkapelle ist hinter einem neueren Ölbilde ein von diesem verdeckter Schnitzaltar des 15. Jahrhunderts zum Vorschein gekommen. Es ist ein Triptychon, dessen Außenflügel fehlen. Die ganze Fläche ist in zweimal drei Felder geteilt, die obere Reihe ist aus Eichenholz geschnitzt, die untere aus Marmor gemeißelt, beide Arten aber bemalt. Die Predella dagegen ist zerstört. Szenen aus dem Leben Jesu bilden den Inhalt der Darstellungen.

AUSSTELLUNGEN

Wien. Die Sezession, die ihr Haus drei Jahre dem Roten Kreuz als Kriegsspital zur Verfügung gestellt hatte, eröffnete dieser Tage ihre Herbstausstellung; ein Übergang zur Friedenswirtschaft, dem auch der Durchschnitt der ausgestellten Werke völlig entspricht. Als ob sich nichts ereignet hätte, begrüßen uns von den vertrauten Wänden geläufige Bilder längst bekannter Maler; keiner, den die Ereignisse aus seiner Bahn geschleudert, keiner auch, den sie gefördert oder vertieft hätten; wenige, denen sie mit neuen Themen auch nur gegenständliche Anregung geboten haben. Zu diesen wäre Oswald Roux zu zählen, der seine Vorliebe für aneinandergereihte Pferde und Fuhrwerke nun an Trainkolonnen und Batterien glücklich ausleben lassen kann; oder Egger-Lienz, der seine hohlen Figuren mit der Spannung der großen Zeit anfüllt, aber wie früher Monumentalität der Formen dadurch anstrebt, daß er sie — nach einem gut passenden alten Vergleich — zu denen der Wirklichkeit in das Verhältnis des Geigen-

kastens zur Geige bringt. Noch charakteristischer für Gesinnung und Niveau der Ausstellung und für den Geist anständiger und bürgerlicher Tüchtigkeit, zu dem sich die Sezession heute bekennt, sind die Werke von Josef Stoitzner und Viktor Hammer. Stoitzners Landschaften streben die klaren kräftigen Wirkungen farbiger Steinzeichnungen an; in Wahl und Ausschnitt des Gegenstandes gemütvoll und sicher, im Formenaufbau bestimmt und gediegen, ohne ins Kleine, ohne ins Große zu fallen, haben sie eine gesunde und schmackhafte Hausmannskost, einen erfreulich großen Kreis von Verehrern gefunden. Noch größer ist der Erfolg Hammers, dessen Bildnisse in ihrer ernsten Nüchternheit, ihrer linearen Bestimmtheit und gewissenhaften Liebe zum Detail auf den ersten Blick altmeisterlich wirken; zum Teil ist es wohl der Gegensatz gegen die verblasene, mondäne, »schicke« Manier der durchschnittlichen Wiener Porträtmalerei, die ihnen da nachhilft. In Wirklichkeit wird Hammer nur gelegentlich, wo das Modell ihm geistig und körperlich ganz besonders liegt — wie bei der reizenden Mädchenzeichnung Fräulein B. — über gediegene Handwerklichkeit hinausgehoben; allerdings eine Eigenschaft, die als Seltenheitswert weit bedeutendere künstlerische Gaben beinahe aussticht. Denn es ist ein Lob, das sich wenigen Porträtisten von heute erteilen läßt, daß seine Werke zahlreichen namen- und anspruchlosen Familienbildern, die in guten Häusern hängen, ganz überraschend ähneln; die Selbstverständlichkeit, die eine Seite guter Bildniskunst ist, ist darin eingeschlossen. In den friedlichen Rahmen dieser Darbietung passen die Gedächtnisausstellungen zweier früh verstorbener junger Künstler nicht restlos hinein; beide waren noch unfertig, gärende Talente, im Kampf um die eigene Form begriffen. Heinrich Gollob hat sich auf fast allen Gebieten versucht und in alle starke Empfindung und heiße Sehnsucht nach farbiger Kraft mitgebracht, überall unermüdlich gerungen, aber — soweit die Ausstellung ein Urteil gestattet — nirgends gesiegt; sein früher Tod fällt zweifellos eine Hoffnung, aber raubt keinen Besitz. Auch Franz Hofer war noch ein Tastender und Schwankender, aber seine großen Radierungen mit ihrer samtweichen Farbigkeit und ihren groß geschehenen Silhouetten, mit ihrer Hingabe ans Einzelne, die den Sinn fürs Ganze nicht aufhebt, umreißen die Größe des künstlerischen Verlustes, den Hofers Heldentod bei Lubinka bedeutet, bestimmter und düsterer. Von dem Lorbeerkranz unter seinem Hauptblatt steigt ein Schatten auf und legt sich schwer über diese selbstzufriedene freundliche Ausstellung, die uns glauben machen wollte, daß schon wieder Alltag ist. *H. T.*

Die Düsseldorfer Kunsthalle veranstaltet eine **Gedächtnisausstellung für Ernst Preyer.** Es sind 130 Arbeiten des Künstlers, meistens Landschaften, vereinigt. Preyer war im April d. J. im Alter von 75 Jahren gestorben.

SAMMLUNGEN

Der Graudenzer Altar in der Marienburg. Von dem Graudenzer Flügelaltar befanden sich bisher einige Teile in der katholischen Kirche in Graudenz, andere im Danziger Provinzialmuseum. Dem Wiederhersteller der Marienburg, Geheimrat Steinbrecht, ist es nun gelungen, unter sehr günstigen Bedingungen das Ganze für die Marienburg zu erwerben und dort aufzustellen. Der Altar wurde um 1380, also in der Blütezeit des Deutschritterordens, für die Kapelle des Ordensschlosses in Graudenz gemalt. Dargestellt ist die Passion Christi in neun Tafeln auf den äußeren Flügeln, und innen auf vier Bildern und den beiden großen Haupttafeln das Marienleben.

Der Baseler Kunstverein hat für die Stadt Basel ein **Gemälde von Hodler,** »Blick ins Unendliche«, für 20000 Franken erworben.

VERMISCHTES

Adolf Hildebrand, der unermüdlich tätige siebzigjährige Meister, hat in letzter Zeit eine große Reihe bedeutender Werke vollendet. Die vier Bronzefiguren für die Ecknischen des Hubertustempels, der auf der Terrasse vor dem Nationalmuseum in München steht, sind gußfertig vollendet, müssen aber, wie manche andere Werke, besserer Zeiten harren, um in ihrem metallischen Material ausgeführt werden zu können. Weiter sind es zwei Brunnenanlagen, die ihrer Aufstellung entgegensehen, ein Siegfriedbrunnen für Worms und ein Rheinbrunnen für Köln. Ferner hat der Meister ein mächtiges Mausoleum mit Reliefbildern und eine ganze Reihe neuer Bildnisbüsten geschaffen. Aber es ist noch nicht genug dieser reichen und vielseitigen Tätigkeit, der baukünstlerischen und bildhauerischen Arbeit gesellt sich auch die Malerei, indem vom Künstler für den Festsaal eines Schlosses eine Folge von Bildern idyllischen Inhaltes geschaffen wurde, ähnlich jenen Friesen, die er einst mit Marées in Neapel gemalt hatte.

Neue Arbeiten Max Slevogts. Slevogt hat im Berliner Zoologischen Garten unmittelbar vor der Natur eine Reihe von Tierstudien mit der kalten Nadel geschaffen, die demnächst als Mappe im Verlage von Bruno Cassirer erscheinen wird. Gleichzeitig wird derselbe Verlag zwei andere Bilderfolgen des Meisters veröffentlichen, und zwar eine Reihe von Aquarellen, die auf der ägyptischen Reise entstanden sind und eine gewisse Parallele zu dem Dresdner Bilderzyklus abgeben, und die elf Aquarelle, die der Künstler 1909 von dem verstorbenen Prinzregenten Luitpold von Bayern gemalt hat.

STIFTUNGEN

Eine Stiftung zur Hebung der Freskomalerei. Es ist eine von Bielsche Stiftung errichtet worden, um jungen Künstlern Gelegenheit zu geben, in passenden Räumen von Privathäusern monumentale Malereien auszuführen. Für dieses Jahr ist mit der Vergebung der Stiftung die Kgl. Hochschule für die bildenden Künste in Berlin betraut worden und zwar kommen diesmal nur Bewerber in Betracht, die ihren Wohnsitz in den preußischen Provinzen östlich der Elbe, in den beiden Mecklenburgischen Großherzogtümern und in Hamburg und Lübeck haben.

LITERATUR

Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft für das Jahr 1916. Zeichnungen in Bremen. III. Teil. A. Voigtländer-Tetzner, Frankfurt a. M.

Die Prestel-Gesellschaft setzt ihre dankenswerte Tätigkeit fort trotz Krieg und Papiernot. Innerhalb der deutschen Grenzen scheint Teilnahme genug vorhanden zu sein, die Weiterführung der Publikationen zu ermöglichen. Die Zahl der Mitglieder hat sich sogar erhöht. Der Beitrag wird von 30 auf 33 Mark heraufgesetzt. Was dafür geboten wird, ist viel.

Die Jahresgabe für 1916 enthält 30 Zeichnungen aus der Bremer Kunsthalle und steht, was den Wert der abgebildeten Blätter sowie die Qualität der Nachbildungen betrifft, keineswegs zurück hinter den beiden früher erschienenen Mappen, die aus demselben Bestande geschöpft haben. G. Pauli hat die Auswahl wiederum mit wissenschaftlich geleitetem Geschmacke getroffen und die erwünschten Notizen hinzugefügt.

An Dürer-Zeichnungen ist die Bremer Sammlung reich und mag an vierter Stelle stehen hinter Wien, Berlin und London, vor dem Louvre und der Bonnat-Sammlung. Als Lippmann für seine große Publikation die Auswahl traf, war er, wenigstens vor dem Bestand in Bremen, allzu ängstlich und kritisch, so daß er mehrere Stücke ausgelassen hat, die zu Ehren zu bringen für Pauli eine erfreuliche Aufgabe geworden ist. Die Mappe von 1916 bringt drei Dürer-Zeichnungen, von denen eine freilich erst auf der Lanna-Versteigerung für Bremen erworben worden ist, nämlich eine ziemlich unbedeutende, schlecht erhaltene Visierung zu einem Glasgemälde in der Lorenzer Kirche mit dem hl. Laurentius vor dem Kaiser Valerian (III 2). Das, wie ich glaube, um 1500 entstandene Blatt gehört zu einem besser erhaltenen in Berlin, das bei Lippmann unter Nr. 32 nachgebildet ist.

Bedeutender ist die Metallstiftzeichnung einer lächelnden Frau (III 1), die Pauli gegen Lippmann mit Recht verteidigt. Das von Ephrussi und Thausing erwähnte Blatt ist vor Anzweiflung schon durch die Signatur (mit dem Datum 1503) geschützt, deren Form genau übereinstimmt mit der Form der Signatur in mehreren gleichzeitigen unbezweifelten Stücken. Zu vergleichen ist außer dem Männerkopf (L. 99) namentlich der in Schönbrunners Albertina-Publikation (Nr. 961) reproduzierte Frauenkopf aus der Liphart-Sammlung, der in den Besitz des Fürsten Liechtenstein gekommen ist. Die Bremer Zeichnung scheint als eine Art Vorstudie in Verbindung zu stehen mit dem Gemälde in Wien, der Madonna von 1503. Namentlich der lächelnde Mund ist hier und dort ähnlich gestaltet. Das Blatt gehört zu der Grünling-Sammlung, deren Stempel in der Lichtdruckwiedergabe getilgt ist.

Nicht so positiv urteile ich über die in Farben angelegte Federzeichnung »Das ungleiche Liebespaar«, dem die Signatur (mit dem Datum 1515) nicht zugute kommt — auch Pauli traut dieser Bezeichnung nicht — und die gar zu gefühllos und derb aussieht (III 3). Ein ähnliches Blatt in Mailand sieht etwas besser aus.

Mit gesteigerter Aufmerksamkeit prüfen wir jedes niederländische Blatt aus dem 15. Jahrhundert, wie hier die Anbetung der Könige (III 11), zu der Pauli bemerkt: erinnert an den Kupferstecher J. A. van Zwolle. Einen Anklang an die Manier dieses Stechers vermag ich nicht wahrzunehmen. Die Zeichnung gehört zu einer Gruppe, aus der ich vorläufig drei andere, z. T. sehr gute Arbeiten notiere: eine stehende hl. Frau, bei Sir Edw. Poynter (Vasari soc. V 17), die hl. Magdalena (Berlin, Kupferstichkabinett, früher bei R. Kann und abgebildet im Katalog der Kann-Sammlung), kniende Frau mit hohem Kopfputz (New York, bei P. Morgan, früher bei F. Murray, abgebildet im Katalog der Murray-Sammlung, Nr. 227).

Von altdeutschen Arbeiten enthält die Mappe noch eine richtig bestimmte Studie mit Gottvater in Halbfigur von Hans von Kulmbach (III 4). Diese Zeichnung gehört zu der Sammlung Dr. H. Schmidts, die 1909 der Kunsthalle geschenkt worden ist und die hauptsächlich an holländischen Zeichnungen reich ist. Die Holländer aus dieser Zuwendung und aus der schon 1896 erworbenen Sammlung J. H. Albers überwiegen in unserer Publikation. Mit Beispielen vertreten sind folgende Meister: Bega (eine ungewöhnlich freie Rötelstudie, III 12), Berchem (III 13), Buytevech (zwei Studien mit stark bewegten Figuren, eine davon mit Namensbeischrift, III 14, 15), Huysum (eine Landschaft im Geschmacke Claudes, die auf Grund einer alten Inschrift bestimmt ist, III 20), Willem van Mieris (III 21), Pieter Molijn (III 23), Adriaen v. Ostade mit einem derben Blatt (III 24), R. Roghman (III 29) und Jacob Ruisdael mit einem ausnehmend bedeutenden und schönen Stück, einer Ruine (III 28). Daß der »Stall« (III 30) von Adr. v. d. Velde herrühre, glaube ich nicht. Weder die Komposition noch die Vortragsmanier sind für ihn charakteristisch. Auch neben den Namen J. M. Molenaer (Soldateska mit einem Weib, III 22) möchte ich ein Fragezeichen stellen. Die drei Zeichnungen unter Rembrandts Namen sind wohl echt, auch die in ihren Schattenflächen etwas ungewöhnliche Studie zu dem großen Gemälde des Fabius Maximus (III 25 = Hofstede 193; III 26 = H. 194; III 27 nicht bei H.)

Beachtenswert für die Rembrandt-Forschung namentlich im Sinne der Bemühung, das Werk des Meisters von Nachahmungen zu reinigen, ist die Bildnisstudie einer jungen Frau, die auf Grund eines Monogramms Abraham van Dyck genannt ist (III 16). Bredius hat diesem ausgezeichneten Meister, der seinem Vorbild Rembrandt oft sehr nahe kommt, seit vielen Jahren Aufmerksamkeit gewidmet. Von den wenigen signierten Gemälden ist eines in Berlin, bei Herrn P. v. Schwabach. Die Zeichnung in Bremen steht etwa zwischen Maes und Rembrandt.

Von den vlämischen Meistern finden wir drei Studien von A. v. Dyck mit in der Mappe (III 17—19).

Unter den späten Italienern wird das wirkungsvolle Blatt von Salvator Rosa, das im Motiv und in der Mache charakteristisch ist, mehr interessieren als die Zeichnungen von François Millet (III 7, echt signiert), Luca Giordano (III 8, ob richtig benannt?) und Guercino (III 9). Wenig ergiebig sind die beiden Franzosen (III 5, ein braver »Boissieu« und III 6 »Lancret?«). *M. J. Friedländer.*

Das Altberliner Grabmal. Architekt Wolfgang Schütz wird eine Sammlung Altberliner Grabmäler, die er auf Berliner Friedhöfen aufgenommen und gemessen hat, mit einem Vorwort von Professor Mackowsky im Verlage von Bruno Cassirer herausgeben.

FORSCHUNGEN

Neues über Phidias. Professor Wilhelm Klein veröffentlicht in den »Jahresheften des österreichischen archäologischen Institutes« neue erfolgreiche Untersuchungen über die Frühwerke des Phidias. Er hat den schönen Ephebenkopf der Sammlung Barracco der sogenannten Matheischen Amazone im Vatikan aufgesetzt und glaubt in dieser Rekonstruktion die lang gesuchte Amazone des Phidias wiedergefunden zu haben. Durch diese Untersuchung wird auch die Ansicht Petersens gestützt, daß man in der Appollostatue des Thermenmuseums in Rom eine Kopie des delphischen Appollo von Phidias, gleichfalls eines Jugendwerkes des Meisters, vor sich habe. An gleicher Stelle spricht Professor Franz Winter die Meinung aus, daß der olympische Zeus vor der Athena Parthenos entstanden sei, also die Überlieferung von der Flucht des Künstlers von Athen nach Olympia wegen seiner Verurteilung irrig sei.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 4. 26. Oktober 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

FRANZ KUGLER, PREUSSENS ERSTER KUNSTDEZERNENT

Von Wilhelm Waetzoldt

Vor hundert Jahren wurde das Preußische Kultusministerium gebildet und am 3. November 1817 Karl Freiherrn v. Stein zum Altenstein unterstellt. Eine Geschichte dieser Zentralbehörde würde ein lehrreiches Bild aus der inneren Politik Preußens und seiner Verwaltung geben, soweit sie Kirche und Schule, Wissenschaft und Kunst betrifft. Im Rahmen einer solchen Geschichte müßte auch das Wirken des Mannes seine Stelle finden, der, vielseitig begabt und in verschiedenen Lebensweisen tätig, als erster das Dezernat für Kunstangelegenheiten in Händen gehabt hat. Das Ministerialjubiläum lenkt den Blick auf Franz Kugler, den Beamten.

Als der junge, aus Stettin kommende Student der Philologie beim alten Schadow sich zum Zeichenunterricht anmeldete, faßte dieser statt jeder Antwort den Kopf des Jünglings fest ins Auge, betastete dann den Schädel und bat schließlich um erneuten Besuch, um die auffallende Kopfform zu messen. Dieses mächtige, schöngewölbte Haupt, wie es Bernhard Afingers Büste vor dem neuen Museum zeigt, gehörte einem Menschen, der nicht im Spezialistentum aufgegangen ist, sondern Totalität besessen hat, sowohl in Breite und Tiefe des Wissens als mehr noch in Gleichmaß und Fülle der Kräfte und Anlagen.

Aus dem hübschen Knaben, der auf Land- und Wasserausflügen sentimentale Waldhornweisen über Pommerns stille Flüsse blies, aus dem Konfirmanden, der für seine Kirche unverzagt einen Christuskopf kopierte, aus dem Jüngling, der von Heine, Uhland und Eichendorff entflammt, das Lied: »An der Saale hellem Strande« gedichtet und unter F. H. von der Hagens Leitung deutsche Minnesänger gelesen und Miniaturen durchgepaust hatte, war in Berlin ein Gelehrter geworden, dem die junge Kunstwissenschaft ihre ersten Handbücher und eine bahnbrechende Darstellung des romanischen Stiles in Sachsen, dem das deutsche Volk die wahrhaft volkstümliche Geschichte Friedrichs des Großen zu danken hatten. Fünfunddreißigjährig wurde Kugler, damals Professor an der Akademie der Künste, von dem zweiten preußischen Kultusminister A. Friedrich von Eichhorn im Jahre 1843 in das preußische Kultusministerium berufen, in dem er das Kunstreferat verwaltete, 1849 zum Vortragenden Rat aufrückte und bis zu seinem frühen Tode 1858 rastlos tätig war. Diese fünfzehn Jahre bezeichnen die Höhe seines Lebens und seiner Schaffenskraft. Kugler hatte das Glück, allmählich um seine liebenswürdige, von geheimrätlicher Würde nicht ganz freie Person eine Schar schöpferischer, geist- und lebensvoller Freunde und Schüler zu versammeln, zu denen Jacob Burckhardt, Fritz Eggers, Wilhelm Lübke, Richard Lucae, Theodor Fontane und andere gehörten. Paul Heyse, der als Student in diesen Kreis eintrat, hat in seinen »Jugenderinnerungen« die zwanglose, in allem Äußeren bescheidene, in allen geistigen Dingen wählerische Geselligkeit im Hause seines späteren Schwiegervaters anschaulich geschildert. —

Die Aufgabe, die im Kultusministerium des ersten Kunstdezernenten wartete, war groß: »es galt« — so hat Kugler selbst sie formuliert — »die äußeren Verhältnisse der Kunst, ihre Stellung zum Leben und im Leben, die Forderungen des Künstlers an die Außenwelt und die Forderungen dieser an ihn, zu erwägen und an der Ordnung dieser Verhältnisse mitzuarbeiten.« An eine wirkliche Organisation der Kunstangelegenheiten war nur zu denken auf der Grundlage reicher, auch das Ausland umfassender Erfahrungen. Eine weitsichtige Verwaltung schickte Kugler daher 1845 weg vom grünen Tisch in die Welt, von den Akten zu den lebendigen Dingen; Kugler hatte den Auftrag, sich in Frankreich und Belgien, in zweiter Linie in England und Italien, über die Fragen der staatlichen Kunstpflege und Kunstförderung zu unterrichten. Seinen umfangreichen Reisebericht legte er 1846 unter dem Titel vor: »Über die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste und der Conservation der Kunstdenkmäler in Frankreich und Belgien.«

Sein Lob und seine Kritik der romanischen Kunstverhältnisse zeigen einen freien, weder in Chauvinismus, noch in blinder Verehrung des Fremdländischen befangenen Geist. Kugler erkannte die Bedeutung des durchgebildeten, geschmackvollen und auf alter Tradition beruhenden französischen Kunsthandwerkes an und wußte den Wert der für die Ausbildung der Handwerker vorhandenen Schulen einzuschätzen. Heute, wo »die Zukunft der Vorbildung unserer Künstler« wieder eine Streitfrage bildet, interessiert es, daß Kugler mehr noch als mit den französischen mit den damaligen Verhältnissen in Belgien sympathisierte, weil dort eine ausgesprochen dezentralisierende Tendenz herrschte, die den alten städtischen Gemeinwesen größte Selbständigkeit in Fragen des Kunstunterrichtes ließ, vor allem aber wegen der in Belgien herrschenden Abneigung gegen »akademische Oberherrschaft« und wegen des Festhaltens an einer für Handwerker und Künstler gemeinsamen Erziehungsgrundlage. Kuglers Kritik traf freimütig das der Nationalleidenschaft der »Gloire« entsprechende ausgebildete Konkurrenzwesen, das den Unterricht an den französischen Kunstschulen und Akademien tyrannisiert, wobei es charakteristisch ist, daß mit den großen Prei-

sen, die das Institut de France verteilte, die Befreiung von der Militärpflicht verbunden war. Die dem deutschen, in akademischer Freiheit groß gewordenen Denken unverständliche Beschränkung auch der reiferen Kunstschüler in Frankreich, das Gängeln und Einsperren in die Regeln eines Alumnatlebens und in die Konventionen der klassischen Kunst, selbst in einem Institut vom Range der »Académie de France« in Rom reizten Kugler zum Widerspruch. »Das Alter der Pensionäre bis zum 30. Jahre ist dasjenige, in welchem der Genius der Kraft seiner Schwingen sich bewußt wird, in welchem ein kühner, gelegentlich die Schranken selbst überstürzender Flug verstattet sein muß, und gerade jetzt sollen sie anfangen, nach vorgezeichneten, wohl abgemessenen Regeln zu schaffen, den eigenen Drang der fremden Vorschrift unterzuordnen.« Schließlich führte Kugler aber den Aufschwung der Kunst in Frankreich nicht so sehr auf die Organisation seines Kunstunterrichtes zurück, sondern darauf, daß die Kunst als Bedürfnis des Staates und der Nation anerkannt sei und demgemäß behandelt werde. Das Dasein der Kunst schließt sich, wie Kugler eingesteht, mit innerer Notwendigkeit dem Leben der französischen Nation an.

Damit ist der Kerngedanke berührt, von dem sich Kugler als Verwaltungsbeamter leiten ließ, der aber auch der zweiten auf amtliche Veranlassung 1847 geschriebenen Schrift über »Die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung, mit besonderem Bezuge auf die Verhältnisse des preußischen Staates« zugrunde liegt: Die Gesamtheit der Künste ist die Macht, die dem Menschen das Gepräge des geistigen Adels gibt, sie ist daher im Auge zu behalten. Nach einem gemeinsamen obersten Grundsatze, eben aus der Überzeugung heraus von der Unentbehrlichkeit der Kunst für das Leben der Nation, sollen die Künste gleichmäßig verwaltet und gefördert werden: die redenden wie die bildenden Künste, solche von »dauernder wie von vorübergehender Darstellung.« Kuglers Arbeitsprogramm umspannt daher die ganze Reihe der Künste von der Garten- bis zur Schauspielkunst. Hier ruhen die Ausführungen nicht auf äußeren, auf Reiseerfahrungen, sondern auf inneren Erfahrungen, auf der Psychologie des künstlerischen Schaffens, dem Verhältnis der freien schöpferischen Tätigkeit zur Bedeutung reproduzierender Künstler, ferner auf sozialpolitischen und nationalökonomischen Erwägungen, z. B. den Beziehungen der Künste zur kaufmännischen Spekulation, der Frage der Lotterien, wie sie Kunstvereine veranstalten, und der Rolle, die Buch- und Kunstverlage sowie die Bühnen als Handelsunternehmungen spielen.

Und nun legte Kugler die Grundrichtungen fest und skizzierte die Grundorganisationen, durch welche die Regierung auf die Künste einwirken kann. Öffentliche Lehr- und Bildungsanstalten haben seiner Meinung nach nicht nur die Aufgabe technischer Vor- und Ausbildung, sondern auch die Pflicht, die »richtigen,« die Würde der Kunst erhaltenden Grundsätze zu wahren und fortzupflanzen. Von Zweifeln an der Geltung akademischer Kunstgesetze war Kugler noch nicht angekränkelt. Der Sorge, daß die Kunstunterrichtsanstalten ein künstlerisches Proletariat heranzüchten könnten, begegnete er mit dem Hinweis auf geeignete Methoden, die unter den Schülern schon die nötige Auswahl zu treffen und die Auserwählten in die ihrer Begabung gemäßen Sphären zu leiten erlauben. Überdies findet den Gesetzen der ganzen Weltordnung gemäß zwischen den vorhandenen schaffenden Kräften und den vorhandenen Bedürfnissen an sich ein Ausgleich statt. Diese Sicherheit einer idealistischen Weltanschauung und eines optimistischen Temperamentes war die Quelle der Kraft und der unerschütterlichen Arbeitslust Kuglers. Wer ihm seine Unverzagtheit und Unberührtheit von der Problematik des Lebens hätte nehmen wollen, hätte die Wurzeln seiner Existenz angetastet.

Zu den wichtigsten Mitteln zur »Beförderung des artistischen Betriebes« zählte Kugler die gesetzliche Ordnung der rechtlichen Verhältnisse von Kunst und Künstlern. Hier bewährte sich sein praktischer Sinn, indem er die Frage des Schutzes geistigen Eigentums sowie des Verhältnisses von künstlerischer Freiheit zum Gesetz, z. B. zu Baupolizeiordnungen, zu regeln sich vornahm. Auch die Erhaltung und Förderung der technischen Betriebe (Glas, Porzellan, Eisen) und die Beschaffung guten und billigen Materials durch Anlage staatlicher Marmorlager und Farbenfabriken lagen ihm am Herzen. Kuglers umfassende Pläne zur Organisation des gesamten Kunstwesens schlossen auch die Denkmalspflege ein. Frankreichs zum Teil vorbildliche Inventarisation der Kunstdenkmäler, die dort im Gange befindlichen großartigen Veröffentlichungen des heimischen Kunstbesitzes hatten ihm einen tiefen Eindruck hinterlassen. Ähnliches plante er für Preußen, wobei er freilich die in Frankreich beobachtete Zersplitterung der Kräfte und den Wettstreit der Behörden auf diesem Gebiete zu vermeiden gedachte.

Die Reform der Kunstangelegenheiten sollte sich keineswegs auf die bildenden Künste beschränken, sondern auch das Theater- und Konzertwesen in sich schließen. Zu Kuglers Plänen gehörte eine Trennung der Opern- von der Schauspielbühne, der Bau kleiner, geschlossener Häuser für das Schauspiel und — ebenfalls aus künstlerischen Erwägungen heraus — die Einrichtung von Bühnen für neuere dramatische Kunst neben solchen für das ältere Drama (bis 1800) entsprechend den Galerien für ältere und für neuere bildende Kunst. Bei der gesetzlichen Regelung der Verhältnisse der Bühnenkünstler faßte Kugler die Gründung eines Zentralpensionsfonds für Schauspieler ins Auge. Kein Mittel ließ er unversucht, um der Zentralbehörde Erfahrungen zuzuführen. 1848 wurde ein öffentlicher Aufruf an Künstler und Kunstfreunde erlassen, um organisatorische Wünsche, Vorschläge, Gesichtspunkte, Anregungen zur Kenntnis des Ministeriums zu bringen. Der wesentliche Inhalt der eingegangenen Gutachten ist von Fr. Eggers 1851 als Denkschrift in seinem »Deutschen Kunstblatt« veröffentlicht worden. Zu einer Art Sachverständigenkammer und Beratungsinstanz sollte, nach Kuglers Wünschen, der Senat der Akademie der Künste, die als eine Art Zentralinstitut für künstlerische Angelegenheiten gedacht war, umgestaltet werden durch Angliederung von Sektionen für

Poesie und Theater an die bestehenden Sektionen für bildende Künste und für Musik.

Nachdem der Minister Adalbert von Ladenberg 1848 das Kultusministerium übernommen hatte und Kugler Vortragender Rat geworden war, schienen seine Pläne der Verwirklichung nahe zu sein. Aber schon 1850 trat Ladenberg zurück, und die Neuorientierung der Kunstpolitik mußte unterbleiben. Kuglers umfassende Gedanken wurden 1859 aus seinem Nachlaß unter dem Titel »Grundbestimmungen für die Verwaltung der Kunstangelegenheiten im Preußischen Staate« veröffentlicht und von Paul Heyse dem Minister August von Bethmann-Hollweg übersandt. Zu einer Verwirklichung der Pläne kam es auch jetzt nicht; wenn auch vielleicht der gute Wille des Ministers vorhanden gewesen wäre, es fehlten die Intelligenz und Arbeitskraft des Dezernenten. Heyse hatte recht, als er Jakob Burckhardt schrieb: »Die Sachen (Kuglers Grundbestimmungen) sind trotz der zehn Jahre leider noch alle nagelneu, manche nicht bloß von gestern, sondern von übermorgen. Und werden es noch eine gute Weile bleiben trotz aller Hollwegs«.

Es waren die gleichen Anlagen und Kräfte, die das Geschichtsbild des Kunsthistorikers Kugler bestimmten und ihm die Möglichkeit amtlicher Wirksamkeit und die Aussicht auf kunstpolitische Erfolge gaben. Den Grund seines Wesens bildete ein warmes und frisches Wirklichkeitsgefühl, das nicht nur ihm, sondern dem Geschlecht der vierziger Jahre eignete im Gegensatz zu der blassen, wirklichkeitsfernen Art der vorhergehenden, noch in der Romantik wurzelnden Generation. Ein empirischer Sinn wies Kugler als Kunstschriftsteller überall auf Anschauung und Beschreibung, auf die Kunstwerke selbst hin und setzte ihn damit in einen fühlbaren Gegensatz zu jener ideengeschichtlichen, rein konstruktiven Behandlungsweise kunstgeschichtlicher Probleme, wie sie Hegels Schüler Hotho am strengsten vertreten hatte. Dem Beamten Kugler kamen Sachlichkeit und Nüchternheit zugute, da sie ihm die innere Freiheit gegenüber den Vorzügen und Nachteilen heimischer wie fremdländischer Verhältnisse gewährten und ihn vor innerer Erstarrung in vorgefaßten Verwaltungsmaximen schützten. Das zweite Element seines Wesens, das sich im wissenschaftlichen wie im praktischen Leben als gleich wirksam erwies, war seine Gabe zu disponieren. Ihr dankte Kugler es, daß ihm die Bezwingung eines gewaltigen Darstellungsstoffes mit Hilfe klarer und durchsichtiger Gliederungen in seinen Handbüchern glückte. Diese Fähigkeit rettete ihn davor, in dem Meer von Einzeltatsachen, das er unermüdlich durchforschte, den Kurs zu verlieren oder zum bloßen Kompilator fremder Forschungsergebnisse herabzusinken. Dem Beamten Kugler aber verwandelte sich jene »baumeisterliche« Anlage in Organisationstalent, in die Fähigkeit zu den Überblicken über die Gesamtverhältnisse seines Dezernates und die Kraft zu ihrer systematischen Bearbeitung, wie sie aus Kuglers Denkschriften spricht. Schließlich besaß Kugler Bildung im höchsten Sinne. Er gehörte noch jener Zeit an, die den allseitig gebildeten, den Goethe-Menschen als Ideal anerkannte. Bloßes Fachwissen hätte ihn den Urkundenforschern und Kennern des kunstgeschichtlichen Marktes beigesellt, — Bildung, die das Fachwissen nur als einen freilich unentbehrlichen geistigen Besitz neben anderen Werten in sich barg, hob ihn empor in die Reihe der wirklichen Geistesarbeiter. Und Jakob Burckhardt wußte, warum er mit Wärme — selbst schon ein junger Meister — zu dem älteren aufgeblickt, ihm die ersten Bücher zugeeignet und als reifer Mann des toten Freundes Vermächtnis, die Handbücher, bearbeitet hatte, verdankte er doch nach eigenem Bekenntnis Kugler den besten Teil seiner Bildung.

Kuglers Bildung gab ihm jene Höhe der Auffassung, die den Beamten in der Kunst nicht ein Verwaltungsobjekt erblicken, sondern ein Grundbedürfnis der Nation erkennen ließ, das »gewisseste Bewußtsein der Völker, ihr verkörpertes Urteil über den Wert der Dinge«, wie Karl Schnaase es formuliert hat. Das innere Ethos des Gelehrten und des Verwaltungsbeamten Kugler bezeichnet nichts so gut wie die Wahl des Mottos aus Wilhelm von Humboldts Schriften, das er seiner Denkschrift »Über die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung« vorangestellt hat: »Man kann es überhaupt nicht genug wiederholen: Kunstgenuß ist einer Nation durchaus unentbehrlich, wenn sie noch irgend für etwas Höheres empfänglich bleiben soll«. —

NEKROLOGE

Der Lehrer an der Weimarer Hochschule, Professor **Carl Frithjof Smith,** ist im Alter von 58 Jahren gestorben. Smith war in Christiania geboren, hatte die Münchener Akademie unter Löfftz besucht und wirkte seit 1890 als Lehrer an der Kunstschule in Weimar. Durch ausgezeichnete Bildnisse hat er sich einen bedeutenden Ruf erworben und hatte auf den Kunstausstellungen in Berlin und München Auszeichnungen erhalten.

PERSONALIEN

Am 5. Oktober trat der Landschaftsmaler Professor **Ascan Lutteroth** in sein fünfundsiebzigstes Lebensjahr. In Hamburg geboren, durch Calame, Oswald Achenbach u. a. angeregt und weitergebildet, wurden Aufenthalte an der Riviera und am Golf von Neapel für die Palette des Künstlers entscheidend. Alle seine seither geschaffenen Gemälde und farbigen Blätter standen unter dem Einfluß derselben farbigen Lichtfülle, zu der sich der Künstler vom Anbeginn bekannt. Erhielten die Werke des Künstlers dadurch auch eine gewisse Uniformität, so verhalf ihnen doch ein vorschlagend liebenswürdig persönlicher Unterton zum Erfolg. *W.*

In dieser Woche sind wieder zwei Jubilare zu vermerken. Seinen 60. Geburtstag beging am 15. Oktober Prof. Dr. **Hermann Seeger**, der sich als Beistand des Berliner Akademiedirektors, früher Anton von Werners und jetzt Arthur Kampfs, große Verdienste erworben hat. Ursprünglich Philologe und schon in seiner Vaterstadt Halberstadt als Lehrer tätig, wandte er sich aber dann der Malerei unter Gussows Leitung zu und entfaltete seit 1894 an der Berliner Hochschule eine ersprießliche Tätigkeit als Künstler und Verwaltungsbeamter.

Sein 50. Lebensjahr hat am 18. Oktober **Stanislaus Cauer** vollendet. Er stammt aus Kreuznach und gehört jener Künstlerfamilie an, die bereits durch Generationen

den Bildhauerberuf ausübt. Seine entscheidende Ausbildung hat er in Rom, im Kreise der Tuaillon und Volkmann, gefunden. Seit 1907 ist der Künstler an der Königsberger Akademie tätig und hat für diese Stadt einige wertvolle Werke geschaffen, darunter die Standbilder von Schiller und Stein, und die Büsten von Hindenburg und Ludendorff.

Professor **Hans Pellar** ist aus der Darmstädter Künstlerkolonie ausgeschieden.

Hodler scheint, wie Kunst und Künstler meldet, seine Stellungnahme gegen die deutschen Barbaren jetzt zu bedauern. Nach Telegrammen zu urteilen, die der Künstler an Osthaus in Hagen und Eucken in Jena gerichtet hat, spricht Hodler in ihnen seine Zugehörigkeit zu deutscher Geistesart aus und entschuldigt sein früheres Verhalten mit einer Leichtgläubigkeit, die ihn zu einem Opfer der französischen Propaganda werden ließ. Da es uns Mitlebenden nicht immer so leicht fällt, Persönliches und Künstlerisches zu trennen, so sind diese Erklärungen mit Freuden zu begrüßen.

Die Kommission der Großen Berliner Kunstausstellung 1918. Der Verein Berliner Künstler hat folgende Künstler zu Mitgliedern der Kommission gewählt: Die Maler Max Schlichting, Franz Stassen und Adolf Schlabitz, die Bildhauer Schmidt-Cassel, Lewin-Funcke und den Architekten Georg Roensch. Als Ersatzmänner wurden gewählt: Müller-Münster, Hans Hartig, R. Boeltzig und F. A. Börner.

DENKMALPFLEGE

Vom **Freiburger Münster** sind wegen der Fliegergefahr die wertvollen Glasmalereien des Langhauses entfernt und durch farblose Scheiben ersetzt worden. Auch die 1790 angebrachte Maßwerkgalerie des Laufganges, der die Fenster des Seitenschiffes miteinander verbindet, ist in Sicherheit gebracht worden. Hoffentlich folgt auch alsbald die Entfernung der vier Sockelfiguren des Turmes, der sogenannten Grafenstatuen, die zu den wertvollsten plastischen Arbeiten des 13. Jahrhunderts gehören.

FUNDE

Ein **Rembrandt-Fund** im Berliner Schloß. Es kommt recht überraschend, daß es an einer so ausgewählten Stelle immer noch möglich war, einen Rembrandt zu entdecken. Jedenfalls ist es dem Leiter der Kaiserlichen Kunstsammlung, Geheimrat Paul Seidel, geglückt, unter den zurückgestellten Bildern den Kopf eines häßlichen Mannes von slawischem Typus als ein Werk des großen Meisters zu erkennen. Wilhelm von Bode veröffentlicht im letzten Heft des preußischen Jahrbuches dieses Bild und weist in ausführlichen Darlegungen die Echtheit und den Inhalt des Bildes nach. Das Bild ist eigenhändig bezeichnet und dürfte im Jahre 1661 entstanden sein, zu einer Zeit, wo eine griechisch-orthodoxe Pilgerkarawane in Amsterdam Aufenthalt nehmen mußte und diese Gelegenheit von Rembrandt benutzt wurde, um eine ganze Reihe von Studienköpfen nach diesen russischen Pilgern zu schaffen. Das neue Bild ist mit wenig trüber Farbe auf dunklem Grund, breit und sicher prima heruntergemalt.

AUSSTELLUNGEN

Hamburg. Wohl im Hinblick auf ihren, der öffentlichen Besichtigung stets zugänglichen reichen Besitz an Werken **Max Liebermanns** ist von der Leitung der staatlichen Kunsthalle von der Veranstaltung einer Sonderausstellung, wie sie anläßlich des siebzigsten Geburtstages des Künstlers in anderen Städten in die Erscheinung getreten, abgesehen worden. Zum Ersatz hat jetzt die Galerie Commeter eine Ausstellung von im hamburgischen Privatbesitz befindlichen Werken Liebermanns veranstaltet. Zweierlei fällt dem Besucher dieser Ausstellung zunächst ins Auge. Der Umfang dieses Besitzes, der zwei Hauptsäle des Ausstellungsgebäudes ausschließlich für Ölgemälde beschlagnahmt, und das frühe Interesse, das in Hamburg an dem Künstler schon im Anbeginn seines Aufstieges genommen wurde und Arbeiten aus der Zeit seines ersten Pariser Aufenthaltes — 1873 — Eingang in den Salons Hamburger Kunstfreunde erschloß, obwohl die behandelten Sujets — Armeleutehäuser und -höfe, Kleinkinderschule usw. — durchaus nicht in den Salongeschmack jener Tage hineinpaßten. Daß die so frühzeitig geknüpfte und durch Lichtwarks energische Parteinahme mit größtem Nachdruck weitergeführte Beziehung ein gegenseitiges Eingehen auf die Wünsche und Neigungen sowohl des Künstlers wie der rasch anwachsenden Gemeinde der Liebermann-Freunde zur Folge hatte, zeigen einerseits die seither entstandenen zahlreichen Halbmarinen und Badestrandbilder mit und ohne Reiter, Badenden und Ruhenden, die der Vorliebe des Künstlers für Raumweite freiesten Spielraum erschlossen und hier bereitwillige Käufer fanden, und andererseits die Bildnisse von dem Kunstleben sonst fernstehenden Hamburger Persönlichkeiten, die lediglich aus einem wachsenden Gefallen an der Art des Künstlers sich zu diesem bekannten. Wie sehr namentlich die Bildnisse für die wachsende Vertiefung des zwischen dem Künstler und den Hamburger Kunstfreunden bestehenden Verhältnisses sprechen, erhellt am besten aus der Tatsache, daß das im Beginn der neunziger Jahre von Liebermann im staatlichen Auftrage gemalte erste Bürgermeisterbild — Dr. Petersen — einen wahren Sturm des Unwillens und einen Protest der gemalten Magnifizenz mit dem Verbot, das Bildnis während der Lebenszeit Petersens aufzuhängen, zur Folge hatte. Heute zählt gerade dieses vielumstrittene Bildnis zu den Hauptzierden unseres staatlichen Kunstmuseums. *h. e. w.*

SAMMLUNGEN

Der vor kurzem in **Schweden entdeckte Rubens** ist vom Kunstmuseum in Christiania erworben und dort bereits aufgestellt worden. Zwei der Hauptfiguren des Bildes, das die Erzählung vom Zinsgroschen behandelt, Christus und einer der Pharisäer, stammen höchstwahrscheinlich von des Meisters eigener Hand, das übrige ist Atelierarbeit. Das Bild dürfte um 1615 gemalt sein.

VERMISCHTES

Professor **Otto Seeck,** der Berliner Maler, hat für den Sitzungssaal der Handelskammer in Plauen i. V. ein großes Wandgemälde, dessen Inhalt aus der Industriewelt genommen ist, vollendet.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 5. 2. November 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

KUNSTAKADEMIEN UND KUNSTGEWERBE-SCHULEN

Über die Neuordnung der künstlerischen Erziehung kann man jetzt auf der Grundlage von Auslassungen Professor Fritz Röbers, des Direktors der Düsseldorfer Kunstakademie, in den deutschen Zeitungen mancherlei lesen. Es handelt sich um eine Vereinheitlichung des künstlerischen und des kunstgewerblichen oder kunsthandwerklichen Unterrichts, wie er beispielsweise in Leipzig früher bestand und wie er auch jetzt noch — durch Poelzig ausgestaltet — in Breslau besteht. Gegenwärtig sind Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen getrennte Anstalten, so beispielsweise in Berlin, Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe, München und Stuttgart. Dazu kommt auch noch, daß die Erziehung der Künstler und der Kunsthandwerker in Preußen in zwei verschiedenen Ministerien behandelt wird: die Kunstakademien unterstehen dem Kultusministerium, die Kunstgewerbeschulen sind zum Teil seinerzeit an das Handelsministerium abgegeben worden oder sollen es noch werden. Daß eine solche Trennung nicht ersprießlich ist, wird von vielen Sachkennern vertreten, und es kann wohl kein Zweifel sein, daß die Trennung mancherlei Schäden mit sich bringt, die durch eine einheitliche Verwaltung und durch eine gründliche Umgestaltung des Lehrbetriebes beseitigt werden könnten.

Die Hauptfrage ist wohl die Stellung der Architektur. Die Baukunst ist das Schmerzenskind der künstlerischen Erziehung. An vier Stellen wird jetzt Architektur gelehrt: an den Bauschulen oder Baugewerkenschulen wird die sozusagen niedere Baukunst gelehrt, werden Baumeister, Zimmermeister, Maurermeister lehrhaft herangebildet; an einzelnen Kunstakademien wie in Berlin und in Dresden besteht eine besondere Abteilung für die sozusagen höhere Architektur, an den technischen Hochschulen werden die Architekten für den Staatsdienst ausgebildet, und neuerdings gibt es — z. B. in Dresden und Düsseldorf an den Kunstgewerbeschulen — architektonische (Raumkunst-) Abteilungen. Weiter kann die Zersplitterung wohl nicht gut gehen. Wie ist zu helfen? Die Kunstgeschichte lehrt, daß die Kunst am höchsten stand, als Architektur, Malerei und Plastik miteinander Hand in Hand gingen. Im Zeitalter der Renaissance und noch mehr in der Barockzeit wurden großartige Gesamtkunstwerke geschaffen, die sich immer steigender Bewunderung erfreuen. Mit recht hat noch vor kurzem auf dem Augsburger Denkmalpflegetag der bayrische Generalkonservator Dr. Georg Hager ein hohes Lied auf die Barockkunst gesungen. »Weit mehr als bei den früheren Stilen — so sagte er u. a. — will das Innere einer Barock- oder Rokokokirche immer als Ganzes gesehen sein, nicht nur als Raumschöpfung der Architektur, sondern auch als dekorative Schöpfung der Ausstattungskunst. Die Ausstattung durch Stukkaturen, durch Decken- und Wandgemälde, durch Altäre, Kanzel und Orgel bedeutet erst die Vollendung der Raumschöpfung. Eine Fülle von Phantsie, eine Fülle technischer und künstlerischer Meisterschaft steckt in diesen Raumbildern«. Damals als diese großartigen Gesamtschöpfungen von Architektur, Plastik und Malerei entstanden, gab es keine Kunstgewerbeschulen, keine Scheidung zwischen Künstlern und Kunstgewerblern: es gab nur Künstler, sei es als Schöpfer, sei es als Ausführende. Heute werden Architekten, Maler und Bildhauer nicht einheitlich ausgebildet und stehen im Leben nicht einheitlich zusammen beim Schaffen von Gesamtkunstwerken, sondern verstehen einander oft gar nicht. Daß Maler und Bildhauer in erster Linie lernen müssen, für den Raum zu schaffen, ist eine alte Weisheit, die man mehr oder minder vergessen hat. In den Akademien lernen Maler und Bildhauer meist nur Staffelei- und Kabinettsbilder malen, Bildwerke schaffen, für die nachher ein Raum gesucht werden muß. Die Architekten aber lernen nicht eindringlich genug, Malerei und Plastik als unentbehrliche Teile ihrer Bauten und Raumschöpfungen anzusehen und sie demgemäß stilgerecht zu verwenden. In den akademischen Schülerausstellungen in Dresden konnte man früher sehen, daß in alle Entwürfe von Architekten ein dafür angestellter Maler die Plastik fein säuberlich hineingezeichnet hatte, in allen Entwürfen sah sie ganz gleichartig aus: ein Hohn auf die harmonisch künstlerische Durchbildung der Architekten. An der technischen Hochschule zu Dresden hat man in Erkenntnis solchen Mangels einen Bildhauer angestellt, der die Architekten im Geiste architektonisch-plastischer Einheit unterweisen soll — aber es fehlt an einem geeigneten Raume und den Studenten an Zeit, so daß die wohlgedachte Einrichtung noch keine genügenden Früchte trägt. Die architektonische Professur an der Dresdner Kunstakademie ist jetzt unbesetzt und ihre Wiederbesetzung wird von der technischen Hochschule bekämpft; der akademische Rat der Kunstakademie dagegen ist durchaus für Beibehaltung der architektonischen Meisterwerkstatt. Als Ausgleich ist vorgeschlagen, denselben Professor hüben wie drüben anzustellen. Beide Teile können für ihre Anschauung gewichtige Gründe beibringen, die Akademie kann vor allem auf die wünschenswerte harmonische Durchbildung der Architekten, der Maler und der Bildhauer im Sinne des Gesamtkunstwerks verweisen. Aber daran hat es bisher tatsächlich gefehlt: die architektonische Abteilung war

ein Gebiet für sich, die Maler malten nur Staffelbilder, und die Architekten wurden nicht angeleitet, Malerei und Plastik in ihre Schöpfungen als untrennbare eingewachsene Bestandteile aufzunehmen. Daß dagegen der Bildhauer Wrba ein Meister der architektonischen Plastik ist und seine Schüler in diesem Sinne mit Erfolg ausbildet, sei ausdrücklich festgestellt. Ebenso hat Otto Gußmann die architektonisch-dekorative Malerei früher gepflegt.

Es ist bemerkenswert, daß man in Düsseldorf gerade jetzt den umgekehrten Weg beschreitet. Der dortigen Kunstakademie soll von der Kunstgewerbeschule aus eine Abteilung für Architektur und Kunsthandwerk oder dekorative Kunst angegliedert werden. In Stuttgart bereitet sich, gefördert durch einen Neubau, der Kunstakademie und Kunstgewerbeschule zusammenbringt, ein ähnlicher Vorgang vor. Wie man hört, soll für die neue Warschauer Kunstschule ebenfalls die Vereinigung von Kunstakademie und Kunstgewerbeschule vorgesehen sein.

Man sieht aus alledem, daß die Bewegung für eine Vereinheitlichung des künstlerischen Unterrichts weite Kreise zieht; und diese Bewegung verdient in der Tat alle Förderung. Die künstlerische Erziehung muß wieder so einheitlich werden, wie sie es vor dem 19. Jahrhundert und der Trennung der Künste gewesen ist. In die neue Gesamtkunstschule dürften fortan als Schüler nur Leute mit technischer Vorbildung aufgenommen werden, die also bereits die Baukunst oder die Malerei, die Stein- oder Holzbildhauerei, die Lithographie usw. in praktischer Handwerkslehre erlernt haben. Selbstverständlich muß es dabei werden, daß Architekten, Bildhauer und Maler zusammenarbeiten, daß die Architektur aus ihrer abgesonderten Stellung heraus und in den Mittelpunkt des Unterrichts tritt. Der Architekt, der Künstler der Raumgestaltung muß wiederum auch in der farbigen und plastischen Gestaltung des Raumes unterrichtet werden. Der Maler und der Bildhauer müssen entsprechend vor allem lernen, wie Kunst am Hause und im Hause zu gestalten ist, Kunst, die sich einfügt in das Gesamtkunstwerk. Die Lehrer der Malerei und der Plastik müssen demgemäß mit den Architekten zusammenarbeiten. Es müssen Aufgaben bearbeitet werden, an denen alle mitarbeiten: die Architekten wie die Maler und die Bildhauer, die in diesem Sinne eben Kunsthandwerker höherer Art sein werden. Das Staffeleibild und das freie plastische Werk soll dabei nicht ausgeschaltet werden, soweit die Begabungen dafür vorhanden sind. Doch sollen auch diese Künstler lernen, für einen bestimmten Raum und Platz zu schaffen. Eine solche strenge Zucht wird dem gesamten künstlerischen Schaffen zu gute kommen und uns wieder einen Stil schaffen helfen, der bei dem gegenwärtigen schrankenlosen Individualismus im künstlerischen Schaffen jämmerlich in die Brüche gegangen ist. Auf welchen Wegen man aus dem gegenwärtigen Zustand des geteilten Kunstunterrichts zu der neuen Einheitlichkeit gelangen wird, muß der Zukunft und eingehender Beratung vorbehalten bleiben. In Düsseldorf und Stuttgart hat man offenbar die geeigneten Wege gefunden, in Warschau wird man hoffentlich die neue Gesamtschule mit einem Schlage ins Leben rufen, auch in Berlin ist ein gewisser Anhaltpunkt gegeben, in Dresden werden die geeigneten Wege für das Zusammengehen von Kunstakademie und Kunstgewerbeschule noch zu suchen und bei gutem Willen auch zu finden sein. *PAUL SCHUMANN.*

NEKROLOGE

In Barmen ist der Bildhauer **Wilhelm Giesecke** im Alter von 64 Jahren gestorben. Er war früher an der Hamburger und zuletzt an der Barmer Kunstgewerbeschule tätig. Der Fries an der Barmer Ruhmeshalle und das Standbild Heinrichs III. am Hamburger Rathause stammen von seiner Hand.

Maxime Collignon †. Wir vernehmen mit Bedauern den Tod des ausgezeichneten französischen Archäologen Maxime Collignon, der im 68. Lebensjahre zu Paris verschieden ist. Collignon ist einer der wenigen französischen Vertreter der Altertumswissenschaft, deren Arbeitsweise den deutschen Gelehrten durchaus sympathisch und kongenial war. Er hatte den ganzen Ernst, die Gewissenhaftigkeit und Sicherheit in seinen wissenschaftlichen Veröffentlichungen, die wir von unsern Vertretern der Altertumswissenschaft verlangen; dabei verfügte er noch über den schönen und würdigen Stil der besten französischen Tradition. So sind auch einige seiner hervorragendsten Publikationen ins Deutsche übersetzt worden, wie seine »Geschichte der griechischen Plastik« (durch Thraemer und Baumgarten) und sein »Handbuch der griechischen Archäologie« (von Friesenhahn). Auch die größten deutschen gelehrten Gesellschaften, wie das Kaiserlich Deutsche Archäologische Institut und die Göttinger Akademie, hatten ihn zum korrespondierenden Mitglied gewählt. Daß der in Verdun geborene Gelehrte mit in das große Horn der Verleumdung der deutschen Wissenschaft gestoßen hat gleich der übrigen französischen Spitzen der Wissenschaft, ist wohl nicht zu bezweifeln. — Collignon war am 2. November 1849 zu Verdun geboren, hat auch das Metzer, damals französische Gymnasium besucht, war von 1873 bis 1876 Mitglied der französischen Schule in Athen, lehrte 1876 bis 1883 in Bordeaux griechische und lateinische Altertümer und hat auch daselbst das Studium der klassischen Archäologie erstmalig eingeführt. 1886 wurde er zuerst provisorischer, dann definitiver Nachfolger von Perrot für den Lehrstuhl der Archäologie an der Sorbonne und hatte diese Professur für Archäologie an der »Faculté des lettres de l'université de Paris« bis in die neueste Zeit inne. Er war Mitglied des obersten Museumsrates und fast aller großen französischen Gelehrtengesellschaften und auch anderer europäischer wissenschaftlicher Körperschaften außer den schon genannten deutschen. Seine durch Gewissenhaftigkeit und Klarheit sich auszeichnenden Publikationen sind außerordentlich zahlreich. Er hat, abgesehen von den schon erwähnten, den Vasenkatalog der großen Athenischen Sammlungen, zuletzt den des Nationalmuseums in Athen (zusammen mit Louis Couve) verfaßt; zusammen mit Rayet, dessen bedeutendster Mitarbeiter er auch für die »Monuments de l'art grec« war, schuf er eine Geschichte der griechischen Keramik; zahlreiche mythologische Arbeiten (»Psyche-Darstellungen« und »Die figürliche Mythologie der Griechen«) zeugen auch von seiner philologischen Schulung; er hat in frühen Jahren die französische archäologische Mission in Kleinasien geschildert, und noch in neuerer Zeit sind große Folio-Bände über Pergamon und den Parthenon erschienen, die durch hervorragende Ab-

bildungen und Rekonstruktionen und durch seine geschmackvolle Darstellung große Beachtung gefunden haben. Abgesehen von seiner systematischen Darstellung der Geschichte der griechischen Plastik sind auch Monographien über Phidias, Lysipp, Skopas, Praxiteles von Collignon herausgegeben worden, die in mehr populärer Art diese größten Meister der griechischen bildenden Kunst betrachten. *Max Maas.*

PERSONALIEN

Seinen **75. Geburtstag** konnte am 26. Oktober der Berliner Maler Professor **Julius Jakob** in voller Rüstigkeit begehen. An künstlerische Naturen, wie es Julius Jakob ist, tritt man nicht mit der ganzen Schärfe kritischer Waffen heran. Sein solides technisches Können genügt, um mit seinen Schilderungen aus Berlin und der Mark selbst dem anspruchsvollsten Beschauer, sofern er eben Lust und Liebe für seinen Heimatboden mitbringt, manche reine Freude zu bereiten. Es steht hier nicht die Kunst als solche in der vordersten Linie, sondern die Sache ist es, der Gegenstand, der Erinnerungen, Erlebnisse und Gefühle auslöst und nur in so gediegener und frischer Weise vorgetragen zu werden braucht, um Anerkennung und gerechte Beurteilung zu finden. So werden Jakobs Malereien aus dem alten und neuen Berlin, seine märkischen Landschaften stets ihre Bedeutung für die heimatliche Kultur behalten. In diesem Sinne sind auch die Museen bestrebt, das Beste aus dem reichen Lebenswerk des Künstlers in ihren Besitz zu bringen.

Der bekannte Barmer Maler, Prof. **Ludwig Fahrenkrog,** wurde am 20. Oktober fünfzig Jahre alt. Der Künstler, ein Rendsburger von Geburt, war Schüler der Berliner Akademie. Seine Hauptwerke sind monumentale Kirchenbilder, aus denen ein tief religiöses Gefühl spricht. Seine geistigen Gedanken hat er auch als Schriftsteller ausgedrückt. Ein Bühnenwerk des Künstlers, »Baldur«, wurde in Barmen aufgeführt, und seine Ideen über Volkskunst hat er oftmals schriftlich in energischer Art zum Ausdruck gebracht.

Professor **Ludwig Herterich,** der Münchener Maler und Akademieprofessor, ist durch den Verdienstorden der Bayrischen Krone, mit dessen Verleihung der persönliche Adel verbunden ist, ausgezeichnet worden.

AUSSTELLUNGEN

Die **Kunstausstellung** im **Glaspalast** in München ist am Sonntag mit einem großen Verkaufserfolg geschlossen worden. Es wurden für 1140000 M. Bildwerke verkauft, der höchste Umsatz, der bisher überhaupt erzielt worden ist.

VEREINE

Ein Jahr Kestner-Gesellschaft. In diesen Tagen beginnt die Kestner-Gesellschaft, E. V. in Hannover ihr zweites Arbeitsjahr mit einer Sonderausstellung von Werken Lovis Corinths. Aus diesem Anlaß hat sie einen kleinen, drucktechnisch sehr sorgfältig und geschmackvoll ausgestatteten, illustrierten Bericht über das verflossene erste Vereinsjahr herausgegeben, der — vom künstlerischen Leiter, Dr. Paul E. Küppers verfaßt — einen klaren Überblick über die bisherige Tätigkeit der Gesellschaft vermittelt. Trotz der großen Schwierigkeiten und Widerstände der Kriegszeit fanden im abgelaufenen Jahre 10 Sonderausstellungen von jeweils vier- bis sechswöchiger Dauer statt, die zumeist durch bedeutende Werke aus Privatbesitz bereichert werden konnten. Max Liebermann, Carl Caspar nnd Maria Caspar-Filser, Willy Jaeckel und Walter Alfred Rosam, Wilhelm Trübner und Rudolf Wilke, Albert Weißgerber †, Deutsche Maler des 19. Jahrhunderts, Hannoversche Künstler, E. R. Weiß, Stanislaus Stückgold und Josef Eberz, und Paula Modersohn † wurden in umfassenden Kollektionen vorgeführt. Zu allen Ausstellungen gab die Kestner-Gesellschaft sorgfältig ausgestattete, illustrierte und mit einem kurzen, einführenden Vorwort versehene Kataloge heraus. Hand in Hand mit den Ausstellungen ging die durch zahlreiche Vorträge und Führungen beabsichtigte Aufklärung, welche die durch die Ausstellungen vermittelten Erkenntnisse festigte und vertiefte. Museumsdirektor Dr. Brinckmann sprach über Max Liebermann, Prof. von Debschitz, der Direktor der Hannoverschen Kunstgewerbeschule über das Thema: »Zur Beurteilung von Kunstwerken der Gegenwart«, Dr. Hartlaub, Mannheim über »Die Ekstase in der bildenden Kunst«, Dr. Hildebrandt, Stuttgart über »Monumentalmalerei«, der künstlerische Leiter Dr. Küppers über »Der Impressionismus und seine geistigen Voraussetzungen« und über »Die neue Kunst und ihre Grundlagen«, Prof. Uhde-Bernays schließlich verbreitete sich über »Die Kunst Meister Spitzwegs«. — Durch die Caspar-, Jaeckel- und Weisgerber-Ausstellung wurden von Dr. Küppers zahlreiche, stark besuchte Führungen veranstaltet, an die sich verschiedentlich anregende Diskussionen schlossen. Auch der äußere Erfolg der Veranstaltungen war nicht gering, konnten doch im ersten Jahre Kunstwerke im Gesamtbetrage von über 50000 M. verkauft werden.

Erst wenn man die außerordentlichen Schwierigkeiten bedenkt, unter denen die Kestner-Gesellschaft mitten im Kriege gegründet wurde, und wenn man sich — was jeder Eingeweihte weiß — vor Augen hält, wie rückständig und unbeweglich das Hannoversche Publikum gerade moderneren Bestrebungen gegenübersteht, erst dann wird man den Wert der kulturfördernden Arbeit der Kestner-Gesellschaft in ihrem vollen Umfange würdigen können. Das Hannoversche Kunstleben wird durch die Tätigkeit der Kestner-Gesellschaft sicherlich nachdrücklich, vielleicht gar entscheidend beeinflußt werden und das kommt im Grunde genommen nicht allein der Stadt Hannover zugute, sondern ist ganz allgemein im Interesse einer gesunden, kräftigen und zukunftfrohen Kunstentwicklung aufrichtig zu wünschen.

LITERATUR

Neue Literatur zur Geschichte der islamischen Miniaturenmalerei.

Die Entwicklungsgeschichte der islamischen Miniaturenmalerei ist noch eines der dunkelsten Gebiete der Kunstgeschichte. Der Gründe für diese Rückständigkeit gibt es viele. Zunächst die Nichtbeachtung seitens der zünftigen Kunsthistoriker, ganz besonders der deutschen bis zum heutigen Tag. Die Engländer und Franzosen beweisen auch hier mehr Universalismus. Anderseits die Schwierigkeit des Gegenstandes, der sich nur durch langwierige, tiefschürfende Forschungsarbeit und systematische Analyse wird erobern lassen. Der Konservativismus des orientalischen Künstlers, sein achtungsvolles Festhalten an den Traditionen der Technik, des Gegenstandes und der Form unter Verleugnung seiner Individualität, der Mangel an Signaturen und das Fehlen von Biographien der wenigen doch durch Unterschriften bekannten Maler, werden die Erreichung völliger historischer Klarheit nie ermöglichen. Bisher aber sind wir erst so weit, die wichtigsten, durch die umwälzenden Völkerstürme, die vom siebenten bis zum vierzehnten Jahrhundert über Mittelasien brausten, allerdings sehr heterogenen Malerschulen voneinander zu scheiden, freilich ohne imstande zu sein, sie stets mit Gewißheit zu lokalisieren und ihre Werke, soweit sie nicht datiert sind, auf

einen engeren Zeitraum als den eines Jahrhunderts zu bestimmen. Ein moderner Kunsthistoriker, der zwischen futuristischen Malerschulen aufwächst, könnte keine interessantere Forschungsmaterie finden als die Glanzzeit der persischen Miniaturenmalerei — aber freilich, auch die Kunstgeschichte geht nach Brot und auch sie ist auf das akademische Prokrustesbett gespannt, wo alle Materien skalenmäßig gewertet und staatlich gestempelt sind. Und da stehen Traktate etwa über Lokalschulen deutscher Bildhauerei weit höher in der Wertung und werden besser belohnt als außereuropäische Kunstforschung. Solange für islamische, indische und chinesische Kunst keine Lehrkanzel an einer deutschen Universität errichtet wird, wird einer der wichtigsten Bausteine für eine künftige geistige Weltstellung Deutschlands fehlen.

So kommt es, daß die Beschäftigung mit der islamischen Miniaturenmalerei bisher den Sammlern überlassen war. Die Münchener Ausstellung 1910 von Meisterwerken mohammedanischer Kunst scheint den beiden Sammlern Martin und Schulz den entscheidenden Anstoß zur Ausarbeitung ihrer längst geplanten zusammenfassenden Darstellung der islamischen Buchmalerei gegeben zu haben. *F. R. Martins The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey* erschien bereits 1912 (2 Bände, London, B. Quaritch) und *Ph. Walter Schulz' Die persisch-islamische Miniaturenmalerei* 1914 (2 Bände, Leipzig, Hiersemann). Martins Werk ist in erster Linie bewundernswert wegen seines geradezu unübertrefflich schönen Tafelbandes, in dem auf zweihunderteinundsiebzig Büttenpapiertafeln eine Fülle von tonig meist ausgezeichneten Reproduktionen sich entfaltet. Nimmt man dazu die zweihundert Tafeln des Schulz'schen Werkes, deren technische Herstellung auch viel Lob verdienen und die viel neues Material bringen, so ist durch diese beiden Bände jede künftige Arbeit auf einem so reichlichen, ja erschöpfenden Anschauungsmaterial basiert, wie es nicht allen Zweigen der europäischen Kunstgeschichte in so handlicher Zusammenfassung zur Verfügung steht. Ganz besonders die europäische Schwesterkunst der Buchmalerei entbehrt einer derartigen reich dotierten Gesamtdarstellung, die imstande wäre, weiteren Fachkreisen eine mühelosere Erkenntnis der Gesamtentwicklung zu vermitteln, vollständig.

Die textlichen Abhandlungen der beiden Werke sind sehr verschieden. Martin gibt auf etwa hundert Seiten eine angenehm lesbare übersichtliche Darstellung der arabischen, persischen, türkischen und indischen Malschulen, freilich reich an vorläufig unbeweisbaren Behauptungen und oft zu Widerspruch herausfordernd, doch voll Feinheiten in der Wertung der einzelnen Werke und anregend durch Vergleiche mit europäischen. Weniger angenehm zu lesen ist der zweihundert Seiten starke Textband von Schulz. Der Leser wird durch die zahllosen in den Text verwobenen Literaturvermerke gestört und die vielen Zitate aus anderen Autoren bringen das Buch um den Reiz der Persönlichkeit. Es mangelt die abgerundete Gestaltung des in jahrelanger mühevoller Arbeit gesammelten Materiales. Viel Wissen, aber noch nicht Wissenschaft. Freilich deckt sich der Verfasser im Vorwort durch seine bescheidene Einführung des Werkes als »Beitrag« und seiner Person als »Handlanger, der Bausteine zum Neubau herbeischafft«, die »ein Baumeister später beurteilen und dann seine Wahl treffen möge«, gegen jede strenge Kritik. Seine Leistung ist jedoch trotz des Einwurfes eine höchst achtenswerte, befreiend vor allem durch die richtige Erkenntnis des interasiatischen Charakters dieser Kunst, durch die Betonung des schon früh einsetzenden durchdringenden Einflusses des buddhistischen Kulturkreises im Gegensatz zum bisher zu stark betonten hellenistisch-byzantinischen und durch die wiederholten Hinweise auf die entscheidende Rolle, welche die Türkvölker und Chinesen beim Entstehen dieser Mischkunst gespielt haben. Auf Detailkritik muß hier verzichtet werden. Sie würde uns in ein Labyrinth von Einzelfragen führen. Was beiden Werken völlig fehlt, ist die eigentlich kunstgeschichtliche Analyse und Gestaltung, die eben nur von einem geschulten Kunsthistoriker einmal wird geleistet werden können. Dazu genügt das nunmehr vorliegende Bildermaterial vollständig. Gerade für diese kunstwissenschaftlich einzig wichtige ästhetisch-systematische Betrachtung eignet sich die islamische Buchmalerei durch ihre Anonymität, die ihr trotz zahlreicher Künstlernamen kraft der Eigenart jeder orientalischen Kunst innewohnt, ganz besonders. Die Unkenntnis der persönlichen Umstände, Beziehungen und gegenseitigen Beeinflussungen der Künstler zwingt hier den Forscher, eine Kunstentwicklung bis auf ihre Höhe und in historisch sonst gut belegte Zeit herab nach außerpersönlichen Gesetzen aus der Landschaft, Rasse und den Geist der beteiligten Völker und Kulturen zu erklären. Formal erscheint die persische Buchmalerei schier unerschöpflich und gehört darin zu den hervorragendsten Leistungen menschlicher Kultur überhaupt. Freilich ist ihre Bedeutung mit der Form erschöpft und sie unterliegt aus diesem Grunde im Vergleich mit der chinesischen Malerei, die, getragen von der Philosophie des Ostens, bis zur Darstellung der religiösen Beziehungen des Menschen zur Natur und damit zur Gestaltung schlichtesten aber auch tiefsten Menschentums vorgedrungen ist. Davon weiß die persische Malerei nichts. Die Wohnstätten des Volkes stellt sie nicht dar und sein Seelenleben beachtet sie nicht. Sie blieb stets aristokratisch exklusiv und hat die Mauern der Palastgärten höchstens durchbrochen, um die Fürsten auf die Jagdgefilde zu führen. *Ernst Diez.*

Curt Glaser, *Edvard Munch.* Berlin, Bruno Cassirer, 1917.

Nach Meier-Gräfes zu wenig konzisen und zu journalistischen Schriften zur modernen Kunst, nach Hausensteins zu einseitig soziologisch orientierten und häufig zu wenig wissenschaftlich fundierten Essays und Fritz Burgers zu verworrenen mit Philosophemen durchsetzten Arbeiten über neuere und neueste Kunst bedeutet Glasers Munchbuch eine wahre Wohltat. Überaus klar und ruhig geschrieben, überall von gereiftem Urteil zeugend wird dieses Buch dazu beitragen, Munch und seiner Kunst neue Freunde zu werben, das Verständnis für den genialen nordischen Meister in weiten Kreisen zu wecken und zu erhöhen. Es berührt höchst sympathisch, keine überschwenglichen Apostelrufe zu vernehmen. Glaser weiß, daß Munch keiner lärmenden Propaganda bedarf, und so fühlt sich der Verfasser angesichts dieser grandiosen Kunst nur als Diener am Wort. Ein abschließendes Urteil über Munch ist ja heute noch unmöglich und ein Buch über einen lebenden Meister immer ein heikles Ding. Mit Glück hat aber Glaser für ein solches Buch die rechte Weise gefunden und gibt mit einer Einführung in die Kunst Munchs unauffällig eine Einführung in die Probleme der modernen Kunst überhaupt. Die Bekenntnisse des Verfassers über Kunst und Künstler im allgemeinen verleihen dem Buch eine besondere Wärme und machen es über den Rahmen einer Munchbiographie hinaus wertvoll. Besonders gelungen scheinen mir die Kapitel »Das Schicksal des Künstlers« und »Persönlichkeit und Entwicklung«. Dagegen fällt es auf, daß gerade ein so feiner Kenner moderner Graphik wie Glaser für die graphischen Arbeiten Munchs weit weniger treffende Worte gefunden hat als für das malerische Werk. *Aug. L. Mayer.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 6. 9. November 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DRESDNER KUNSTAUSSTELLUNGEN

Im Sächsischen Kunstverein sieht man u. a. Sonderausstellungen von Fritz Erler und von Erich Buchwald-Zinnwald. Der Münchener Erler hat Gemälde und Studien aus dem Kriege ausgestellt, das Eindringlichste, was wir bisher von solchen Werken gesehen haben. Vor diesen Bildern, die aus der Anschauung gegriffen und dabei zum Allgemeingültigen erhoben sind, spricht die Größe und Furchtbarkeit des Krieges zu uns; mit den Männern, die uns als Helden voll gefestigter Entschlossenheit entgegentreten, erleben wir die Größe, den blutigen Ernst, die Schauer des Krieges. Der Künstler hat den Krieg nicht als kühler Beobachter gesehen, sondern hat ihn mit tiefer Inbrunst mit erlebt, das Große, Gewaltige mitempfunden, und so stehen auch wir mit innerer Ergriffenheit vor diesen »Männern aus dem großen Kriege«, die darzustellen Erler in seinem bekannten Aufsatz in den Süddeutschen Monatsheften als die eigentliche Aufgabe der Kunst in und nach diesem Kriege bezeichnet hat. »Wer es draußen nur einmal wieder gesehen hat, das deutsche Gesicht, dem wird es gegenwärtig bleiben, wird es innerlich dauern und Gestalt werden wollen«. Erler ist es Gestalt geworden, wenn er gleich bekennt, daß es jetzt unmöglich sei, mehr als Pläne zu machen und Bruchstücke zu geben. Das kühle Grau der Felduniformen hat die Farbengebung bestimmt, die weit entfernt ist von dem Farbenspiel, in dem sich sonst Erlers Bilder bewegen, aber sie hat Stil und Kraft und gibt die Größe und die Wucht der Stimmung, die den Geist des kämpfenden Volkes, den herben Ernst des Geschehens in schlichter Größe kennzeichnet, überzeugend wieder. Neben den Bildern, die die Männer beim Handeln zeigen, sind auch die Bildnisse einzelner Heerführer, Offiziere und Soldaten als ausgezeichnete Zeugnisse einer ernsten seelenkündenden, zugleich farbig reifen Kunst zu bewerten. Wenn Erler die jetzt vorliegenden Bilder nur als Bruchstücke und tastende Versuche gelten lassen will, dürfen wir von seinen weiteren Kriegschilderungen noch wahrhaft Großes erwarten.

Von Erich Buchwald-Zinnwald sehen wir eine große Reihe Bilder und Studien aus dem östlichen Teile des sächsischen Erzgebirges, aus seiner engeren Heimat Zinnwald und Umgebung: einzelne Häuser, Blicke über Wiesen und Wald nach dem Kamme des Erzgebirges — alles ernst, groß und wuchtig gesehen, in der schlichten Kraft der Vereinfachung, die diesem ernst vorwärts strebenden Künstler eigen und der Eigenart des rauhen Erzgebirges so angemessen ist. Eindringlich spricht aus den Bildern die hohe künstlerische Kraft, die Erich Buchwald-Zinnwald in zielbewußtem Streben und mit wachsendem Können aus dem Boden der Heimat zieht.

Ernstes Streben und Losgehen auf ein erkennbares Ziel spricht auch aus den Bildern von Hedwig Jänichen-Wörmann, die wir in den Kunstsälen von Emil Richter sahen. Die Künstlerin, die sich bisher nur als tüchtige Bildhauerin erwiesen hat, trat hier zum ersten Male auch als Malerin mit einer umfänglichen Ausstellung an die Öffentlichkeit. Die Mehrzahl waren Bildnisse, Einzelpersonen und Gruppen. Die Künstlerin gehört zu den Scharfsehern und sieht ihre Stärke in herber Wiedergabe des Umrisses wie der Einzelformen, ohne irgendwie die stimmunggebenden Mittel von Luft und Licht zu verwerten. Sie setzt ihre Halbgestalten regungslos vor einen landschaftlichen Hintergrund und malt mit kühlklarer, hier und da starkfarbiger, ja bunter Palette ohne jede Neigung zu dem Malerischen, wie es das vorige Malergeschlecht anstrebte und ausbildete. Bleiben viele dieser Bilder noch im Gewollten, in harter Starrheit und Nüchternheit stecken, so sieht man doch klar das Ziel der Künstlerin, und in einzelnen Bildern, wie in den Bildnissen des Ehepaars und der Frau Gertrud Wörmann ist schon ein hoher Grad von ruhiger sicherer Stilkraft erreicht.

Diese Ausstellung der Frau Wörmann hat eben einer mit vornehmem Geschmack ausgewählten und aufgestellten Sammlung von Werken österreichischer Graphik und angewandter Kunst Platz gemacht. Julius Leisching, der Direktor des Erzherzog-Rainer-Museums in Brünn, hat sie sorgfältig vorbereitet; das k. k. Museum für Kunst und Industrie in Wien und das Brünner Museum haben aus ihren Schätzen zu der ganz vorzüglichen Ausstellung beigesteuert, die zwar dem Kenner nicht allzuviel Neues, wohl aber einen schönen dankenswerten Überblick über die beiden genannten Kunstzweige, wie sie jetzt auf österreichischem Boden blühen, gibt. Von Graphikern sind namentlich die Professoren Schmutzer, Jettmar, Walter Klemm, Michalek, Gabriele Murad-Michalowski durch erlesene Blätter vertreten; ferner Alois Kolb, der außer ländlichen Szenen vor allem kräftig gesehene Einzelbilder vom östlichen Kriegsschauplatz ausgestellt hat; Ernst Orlik, Carl H. Thuma, Hede Jahn, Thiemann (stilgerechte, teils farbige Holzschnitte) und F. Wacik, dessen farbige Lithographien feinen Geschmack mit märchenhafter, zum Teil auch galanter Phantasie vereinigen. Mit Kleinplastik sind besonders vertreten der Tiroler Ludwig Penz, dessen farbige Bauerngestalten — Kuhhändler — in schlichter treuherziger Natürlichkeit gesehen sind, und der Deutschmährе Barwig aus Neutitschein, Professor an der Wiener Kunstgewerbeschule, dessen Holzschnitzereien eine kräftige stilgerechte Vereinfachung aufweisen. Aus dem vielgestaltigen Gebiete der angewandten Kunst finden wir u. a. Stickereien des Brünner Frauenerwerbsvereins von Klara Dworschak, Konstanze Eberle, Emmy Zweybrück, dann Töpferei von dem Wiener Professor Powolny, von Ida Schwetz-Lehmann (Wien), von dem Gmundener Schleins, Schmuck und Silberschmiedearbeiten der Wiener Werkstätten von Prof. Josef Hoffmann, Eduard Friedmann, Karl Krehan, Valerie Vetter und Eugen Pflaumer. Hervorragend ist auch namentlich die altberühmte österreichische Glasindustrie durch Lobmayr vertreten, ferner durch Arbeiten von Beyermann (Haida), Josef Gerner und Johannes Örtel. Im Ganzen eine Auswahl von erlesenem Geschmack. Direktor Julius Leisching hielt am 30. Oktober innerhalb der Ausstellung

einen wohlunterrichtenden sachkundigen Vortrag über Österreichs neuzeitige Kunst. Besonders betonte er das Emporsteigen künstlerischer Kräfte Österreichs aus ländlichen, nicht aus städtischen Volkskreisen. Warme, sinnlich heitere, bewegliche, natürliche Art bezeichnete er als Kennzeichen österreichischen Kunstschaffens, das im Austausch der Gedanken und Formen zwischen Ost und West eine hohe Bedeutung besitze. Die angewandte Kunst aber zeichne sich besonders durch stoffliche Wahrheit und durch Wahrung der künstlerischen Eigenart aus.

NEKROLOGE

In Frau **Ida Schoeller,** die in Düren unerwartet, erst 54 Jahre alt, einer Kohlengasvergiftung zum Opfer fiel, ist eine kenntnisreiche Sammlerin künstlerischer Buchdrucke dahingegangen. Auf der Leipziger »Bugra« 1914 wurde ihrer in einem Sonderraume gezeigten Bibliothek viel Aufmerksamkeit geschenkt. Die Gesellschaft der Bibliophilen in Weimar gab einen Katalog ihrer Schätze in der Veröffentlichung »Die Kunst im deutschen Buchdrucke« (1915) heraus. Den mit mehr als hundert Tafeln geschmückten Band bebearbeitete die Sammlerin selbst in Anlehnung an C. Dodgsons Katalog der frühen deutschen und flämischen Holzschnitte im Britischen Museum. Ida Schoeller entstammte einem Düsseldorfer Hause, in dem künstlerische Interessen als selbstverständlich galten. Sie hat selbst geschildert, wie sie frühzeitig sich für alte Mönchsschriften begeisterte und in Nachbildungen der kunstvollen Initialen sich versuchte. Besonderes Interesse brachte sie der in jenem Katalog unerwähnt gebliebenen Graphik und Buchkunst ihrer Heimatstadt Düsseldorf entgegen. Es gibt keine zweite Sammlung, in der so vollzählig und gewissenhaft alles aufgenommen wurde, was seit den Anfängen von P. Cornelius bis zu den »Prachtwerk«-Veröffentlichungen der Gründerzeit in der alten rheinischen Malerstadt an Schwarzweißkunst entstand. Ein musterhaft gearbeiteter Zettelkatalog erleichterte den nicht seltenen Besuchern des vornehmen Dürener Familienhauses die Benutzung der Bibliothek und Kunstblättersammlung auch zu wissenschaftlichen Zwecken. Die periodischen »Ausstellungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerei«, die seit dem Frühjahr 1916 von den städtischen Kunstsammlungen zu Düsseldorf unternommen werden, unterstützte Frau Schoeller in der dankenswertesten Weise. Eine in Vorbereitung befindliche wissenschaftliche Arbeit über die Düsseldorfer Graphik bis 1850 ist gewissermaßen in ihrem gastlichen Hause entstanden und wird dazu beitragen, das Andenken an diese seltene Frau wachzuhalten. *C.*

Hans Olde †. Der Künstler stand im 63. Lebensjahre und war zuletzt Direktor der Casseler Kunstakademie. Er stammte aus Süderau, an der Nordseeküste Schleswig-Holsteins, und hat seine niederdeutsche Art in seiner Kunst nie verleugnet. Olde hatte sich gleich zu Anfang den Sezessionen angeschlossen, und seine in jeder Beziehung modernen Bilder gehörten immer zu den Hauptstücken der Ausstellungen. Während er in seinen Landschaften oft zum technischen Experimentieren neigte, eine Zeitlang bevorzugte er den Pointillismus, hat er dagegen in seinen Bildnissen den schlichten und großen Ton getroffen, der uns das Wesen der dargestellten Personen in stimmungsvoller Eindringlichkeit enthüllte. Sein »Klaus Groth«, von dem je eine Ausführung in der Hamburger und Bremer Kunsthalle hängt, ist wohl Oldes beste, seiner eigenen Art auch entsprechendste Leistung. Unter seinen Bildnisradierungen ragt ebenfalls wieder der markante Profilkopf des niederdeutschen Dichters über alle andern hervor. Über des Künstlers Lebensgang wäre in Kürze zu sagen, daß er von 1879—84 bei Loefftz in München, dann einige Zeit in Paris studierte. Bis 1902 lebte er größtenteils auf einem Landgut in seiner Heimat, die er aber dann wegen der Übernahme des Weimarer Direktorpostens verlassen mußte. Seit 1911 war er Direktor der Casseler Kunstakademie. Alle größeren Museen, zumal Norddeutschlands, besitzen Werke seiner Hand.

In Karlsruhe starb der Bildhauer **Johannes Hirt,** geb. zu Worms, im Alter von 58 Jahren. Er war Schüler von Schaper in Berlin und Ad. Heer, dem Schöpfer des Karlsruher Kaiserdenkmals. Für den Wormser Rosengarten schuf er die Statue des Hagen und für Karlsruhe den Giebel- und Portalschmuck des Rathauses, sowie den Hygieabrunnen, um nur seine bekanntesten Werke zu nennen. Johannes Hirt, der neben vorzüglichen Porträtbüsten auch zahlreiche treffliche Kleinplastiken schuf, war ein strebsamer, schaffensfreudiger und reichbegabter Künstler, der sich stets frei von allen Abwegen zu halten wußte.

PERSONALIEN

Neue Mitglieder der Wiener Akademie der Künste. Vom Kaiser von Österreich sind aus Anlaß des 225jährigen Bestehens der Akademie folgende deutsche Künstler zu Mitgliedern ernannt worden: Arthur Kampf, Max Klinger, Franz von Stuck, Adolf von Hildebrandt, Louis Tuaillon und die Architekten Theodor Fischer, Friedrich von Tiersch und Ludwig Hoffmann.

SAMMLUNGEN

Die **Hamburger Antikensammlung Reimers.** Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe ist in den Besitz der Antikensammlung des verstorbenen Hamburger Kaufmanns Joh. W. F. Reimers gekommen. In äußerst geschickter, fünfundzwanzigjähriger Sammeltätigkeit war es Reimers gelungen, eine bedeutende Sammlung antiker Kleinkunst zusammenzubringen. Die altitalische Kultur ist durch zahlreiche Prachtvasen vertreten, eine Hauptgruppe bilden die 200 auserlesenen faliskischen Tongefäße. Dazu kommen über 250 Bronzegegenstände, 270 Terrakotten und vier ganz erlesene Waffenstücke aus der Villanovaperiode. Die griechische Kunst wird durch etwa 60 Vasen von mykenischer Zeit an bis zu den schwarzfigurigen attischen Gefäßen, durch eine schöne Tanagrafigur und durch eine Reihe von Marmorskulpturen veranschaulicht. Die ursprünglichen Bestände des Museums werden mit den Neuerwerbungen des antiken Kunstgewerbes aufgebaut werden. Man hofft die Neuordnung im Laufe des Jahres vollenden zu können.

Das **Leipziger Museum** hat das aus dem Jahre 1877 stammende Bildnis Josef Gungels von Wilhelm Trübner erworben.

Überführung der Galerie Leuchtenberg nach Schweden. Die berühmte Sammlung der Herzöge von Leuchtenberg ist jetzt von Petersburg nach Schweden überführt worden. Der Begründer der Sammlung war Eugen Herzog von Leuchtenberg, der Sohn der Josephine Beauharnais, der die Bilder während seines Vizekönigtums in Italien zusammengebracht hat.

AUSSTELLUNGEN

In der **Kunsthalle zu Düsseldorf** finden Nachlaßausstellungen für den Landschaftsmaler Ernst Hardt und den Bildhauer Clemens Buscher statt, die kaum etwas wesentliches zu dem bekannten Charakterbilde dieser Künstler, wie es hier anläßlich ihres Todes skizziert wurde, hinzufügen. Über Theodor Mintrop (1814—1870), dem die städtischen Kunstsammlungen die vierte ihrer »Ausstellungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerei« widmen, bringen wir demnächst einen reichillustrierten Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst. Er ist auf dieser Veranstaltung hauptsächlich mit großen figürlichen Handzeichnungen aus seinem Nachlasse, den größtenteils die Düsseldorfer Kunstakademie bewahrt, vertreten.

Das **Kaiser-Wilhem-Museum zu Krefeld** veranstaltete eine Ausstellung zum Gedächtnis des kürzlich verstorbenen Düsseldorfer Landschaftsmalers Arthur Wansleben, eines geborenen Krefelders. Der Katalog bringt eine biographische Einleitung aus der Feder von F. Deneken. In kurzer Zeit sind mehr als achtzig Bilder und Studien verkauft worden.

Der **Kölnische Kunstverein** bereitet für Anfang Januar eine Ausstellung »Das junge Rheinland« vor, die Gemälde und Skulpturen von Erbslöh, Nauen, Macke †, Lehmbruck und diesen ähnlichen Künstlern bringen soll.

VERMISCHTES

Über **Slevogts ägyptische Bilderfolge** erscheint zur Zeit bei Bruno Cassirer ein sehr aufschlußreiches Werk, das des Künstlers Reisebegleiter Johannes Guthmann geschrieben hat. Es ist höchst interessant, daraus etwas über die künstlerischen Erlebnisse und über die ganze Art und Weise des Schaffens unter den zum Teil schwierigsten Verhältnissen zu erfahren. Das Buch ist mit farbigen Wiedergaben von Bildern und Zeichnungen Slevogts geschmückt.

Deutsche Kunstpropaganda im Auslande. Es ist nicht bloß zufällig, daß zurzeit deutsche Kunstunternehmungen im neutralen Auslande, namentlich in der Schweiz, in kurzen Abständen einander folgen. Die Züricher Kunstausstellung, die Berner Werkbundausstellung, musikalische und schauspielerische Veranstaltungen sind von den deutschen Reichsbehörden tatkräftigst gefördert worden. Auch die Hand, in die man die Leitung gelegt hat, ist glücklich gewählt worden, denn Graf Harry Keßler ist in seinem Wirken und seinen Anschauungen so bekannt, daß man von seiner Tätigkeit nur die besten Früchte für die deutsche Kunst erwarten kann. Wenn es glückt, immer nur das Beste des Besten zu zeigen und vorzuführen, dann werden wir uns bald, trotz der heftigsten Widerstände, unseren Platz an der Sonne wiedererobert haben.



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 7. 16. November 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE BRÜDER BOISSERÉE ALS KENNER UND SAMMLER[1])

Die Kunstgeschichte pflegt sich als junge voraussetzungslose Wissenschaft zu fühlen, etwa im Gegensatz zur Archäologie, die von einer ruhmvollen Vergangenheit nahezu zweier Jahrhunderte belastet ist. Der junge kunstgeschichtliche Doktorand, der die Literatur der letzten 30 Jahre geprüft hat, macht sich meist unbekümmert über sein Thema her, in der sicheren Voraussetzung, daß vor dieser Zeit doch nichts habe publiziert werden können, was im Sinne der neuesten Forschung irgend der Beachtung wert sei. Es tut daher gut, einmal zu den Ahnen der neuen Kunstschreibung hinabzusteigen und demütig zu erkennen, wie vieles schon von dem vorweg gedacht ist, was der heutigen Generation als letzte Errungenschaft erscheint. Der stattliche Band von Firmenich-Richartz »Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler« — der erste Teil einer großangelegten Publikation — gibt Gelegenheit, der altdeutsch-altniederländischen Kunstschreibung zu den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts nachzugehen. Von dem schriftlichen Nachlaß der Brüder Boisserée war bisher nur ein Bruchteil zusammenhängend ediert: die Auswahl aus den Briefen und Tagebüchern des Sulpiz Boisserée, von seiner Witwe Mathilde getroffen (1862), eine leicht familienmäßig anekdotisch gefärbte Zusammenstellung, die die schillernde Persönlichkeit des Schreibers immerhin gut einzufangen vermochte. Wer einmal selbst versucht hat, aus der schier unübersehbaren Fülle der mit Sulpiz' feiner Damenhand eng bedeckten Oktavhefte und Quartbände des Kölner Stadtarchivs herauszulesen, was für die Erkenntnis des romantischen Kunstgeschmacks wie für die Anfänge altdeutscher Kunstforschung wesentlich blieb, wird die Leistung Firmenich-Richartz' hoch bewerten müssen. Es handelt sich hier nicht um eines jener schnell zusammengezimmerten Machwerke, wie das Gefühl der starken inneren Verwandtschaft unserer Tage mit der Epoche der Romantik sie gerade in der letzten Zeit pilzartig hat emporschießen lassen, sondern um das Ergebnis einer lang und sorgsam vorbereiteten Lebensarbeit. Das Material ist reich ausgebreitet, eine Gliederung des Chaos ist versucht, wichtigeren Einzelheiten ist — besonders in den vorbildlich gearbeiteten Anhängen — mit Treue nachgegangen. Ein Tüfteln im Detail scheint mir der Würde der Arbeit schlecht zu entsprechen; so ist es beispielsweise unvermeidlich, daß bei dem vielfachen Hin- und Herschieben der Bilder des bayrischen Galeriebestandes einige Stücke nicht mit dem letzten Standort angeführt werden konnten. Zwei Nummern des alten Verzeichnisses der Boisseréegalerie (Anhang III), die Firmenich-Richartz als verschollen angibt, glaube ich in bayrischem Staatsbesitz nachweisen zu können: Nr. 29 »Porträt eines Mannes mit schwarzem Barett, darauf eine weiße Feder, von einem unbekannten Meister«, halte ich für identisch mit dem französischen Männerporträt der Alten Pinakothek, Nr. 1314; Nr. 199 »Die schmerzhafte Mutter, schwarzer Grund«, ist mit dem Hermann in Schleißheim Nr. 3423 gleichzusetzen.

Der Stellung des Themas entsprechend handelt Firmenich-Richartz mehr von den Sammlern als den Forschern in den Boisserée. Es sei daher hier aus dem Reichtum der abgedruckten Notizen einiges zusammengestellt, was den wortführenden Bruder Sulpiz Boisserée in seiner Eigenschaft als Kenner bezeichnet. Um der Leistung des »Experten« Sulpiz gerecht zu werden, muß zunächst von der leidigen Gewohnheit der Zeit abgesehen werden, zur Bezeichnung der deutlich erkannten Sonderart einer Bildergruppe einen beliebigen berühmten Meisternamen heranzuziehen. Auf diese Weise mußte sich eine ganze irreführende Terminologie herausbilden, zu deren Deutung uns ein entwirrender Schlüssel nötig ist. Sulpiz stellt beispielsweise das Werk des Meisters des Marienlebens nahezu lückenlos zusammen, deckt den Zusammenhang der Fresken der Hardenrathkapelle zu St. Marien in Capitol mit des Meisters Stil auf, benennt jedoch den Anonymus ohne Gewähr »Israel van Meckenem«. Ebenso deutlich erkennt Sulpiz die Art des Meisters des Marientodes, den er zeitweise mit »Schoreel« identifiziert, ohne den Stil je wirklich mit dem des Holländers Jan van Scorel zu vermengen. Sulpiz' Zusammenstellung des Marientod-oeuvres ist der neuartigsten Forschung würdig (Brief vom 8. August 1838): »Das Bild im Museum (von Neapel) in Schorels Art stellt auch die drei Könige dar ... Ich kenne nun mit diesem außer unserer Sammlung 5 große bedeutende Bilder von dieser Hand. In Paris den hl. Franz, die Wundmale empfangend, in der unteren Abteilung sehr schön das Abendmahl in Brustbildern, in Dresden zweimal die Anbetung der Könige und in Frankfurt die Abnahme vom Kreuz.« Es ist erstaunlich, wie die Stilwandlungen des Meisters von der altertümlichen kleineren Anbetung von Dresden über den Altar der Beweinung im Städel von 1524 hinaus zu der großen Dresdner Anbetung und dem ganz späten Beweinungsaltar des Louvre mit dem von Lionardo inspirierten Abendmahl in der Predelle den Kenner nicht irre gemacht haben. Memlings

1) Zu: E. Firmenich-Richartz, Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Jena 1916.

Stil wird in dem kleinen Johannes der Pinakothek, in dem Frankfurter Altmännerporträt sicher erfaßt; die Darmstädter Darstellung im Tempel wird ohne Zögern dem »Meister des Kölner Dombildes« gegeben. Und wie eine Erleuchtung kommt es Sulpiz nach der niederländischen Reise des Jahres 1841 (Lüttich, 6. September): »meine Überzeugung ist nun, daß unser großer Eyck (der Columbaaltar) von Roger van Brügge ist . . ., daß also die Bilder von Benucci (Kopie nach Rogers Johannesalter im Städel, Frankfurt) und von Nieuwenhuys (Johannes- und Marienaltar, jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum), die Grablegung von Keverberg, jetzt im Haag im Museum, alle von Roger sind . . .« Neben solchen Inkunabeln der Attributionistik finden sich Klarlegungen kunstgeschichtlicher Zusammenhänge. Für Sulpiz' Lehrer Friedrich Schlegel, der in der Europa kühn die allgemeinsten Umrißlinien der Entwicklung der altdeutschen Kunst von Eyck über Dürer zu Holbein zieht, war das Kölner Dombild noch eine späte Arbeit »aus der Zeit des vollendeten Stils« gewesen (Europa II 137), die Folge der Lyversberger Passion schien ihm in ungleich ältere Zeiten zu gehören. Sulpiz stellt das Verhältnis richtig und weist der Passion ihren späten Platz an. Er ist sich des Einflusses der Niederlande auf die deutsche, insonderheit kölnische Malerei der zweiten Hälfte des Quattrocento bewußt und erkennt die Abhängigkeit von Rogier bei Herlin von Nördlingen, den der Hofrat Hirt, zu Sulpiz' überheblichem Spott, über Eyck hinaus zu einem deutschen Raffael hatte ernennen wollen. Größere Zusammenhänge werden dem Forscher klar, er bemerkt bei Erwerbung des Marktbildes von Bueckelaer, »daß der ganze Teniers darin liege«, er vergleicht ein kühl gehaltenes Männerporträt des Pencz mit Pontormo. Verblüffend erscheint manches Qualitätsurteil, so über das Darmstädter Exemplar der Madonna des Bürgermeisters Meyer, das Sulpiz »ein Original scheint, das Original des Dresdner Holbein«; den Augsburger Frauenkopf, den die Zeitgenossen als einen Lionardo ansehen, zu dem man wallfahrten müsse, entlarvt S. als »ein abscheulich leichenhaftes, kaltes, manieriertes Bild . . ., welches sogleich an die Niederländer erinnert, die das italienische Helldunkel nachzuahmen gesucht« (31. Januar 1842). Die Liste der erstaunlichen Bemerkungen läßt sich beliebig verlängern, selbstverständlich ist es ebenso möglich, eine Reihe von Irrtümern und Fehlschlüssen aufzudecken, wobei es nur natürlich scheint, daß die zu strengen Urteile im wesentlichen fremdem, die zu günstigen dem eigenen Besitz gelten. Die Boisserée sind und bleiben in erster Linie Sammler und alle Gelehrsamkeit muß ihnen letzten Endes dazu dienen, das zum Sammeln erforderliche Rüstzeug zu schaffen.

Die Brüder mit dem unzertrennlichen Freunde Bertram bedeuteten ihrer Zeit einen neuen Sammlertyp, indem sie sich über die Kuriositätenliebhaberei der vergangenen Epoche, die noch nach der Kunstkammer schmeckte, zielbewußt erheben. Ausgangspunkt ist ihnen das altdeutsche Ideal der Romantik, doch ist es lehrreich, das Fortschreiten von den Ergüssen schwärmerischer Bewunderung, die den Gefolgsleuten Friedrich Schlegels in der Jugend natürlich waren, zu der ruhig sachlichen, beinahe nüchternen Betrachtung der Kenner und Sammler zu verfolgen. Das Sammeln ist den Söhnen eines alten Kaufmannsgeschlechts nicht nur Freude, sondern ernster Beruf und Geschäft. F.-R. gibt Gelegenheit, die Sammeltätigkeit des Kölner Trios von den Anfängen zu verfolgen und ihre Erscheinung im Zusammenhang des zeitgenössischen Sammelwesens zu erfassen. Da tritt der abenteuerliche Baron Hübsch auf, noch einer früheren Generation zugehörig, es erscheint inmitten seines chaotischen Haufens wenig gepflegter Reste der greise Kanonikus Wallraf, daneben der gewählt sammelnde Pick, ständig um schickliche Umgebung für seine Schätze bemüht, weiter der behäbige Fochem, die Lieversberg und Bettendorf, in Oberdeutschland die Wallerstein und Rechberg. Mit allen diesen standen die Boisserée in Beziehung, in geistigem und Bilderaustausch, doch gaben sie sich stets als die Anreger, deren Rat und Hilfe von allenthalben eingeholt werden muß. Die Tauschgeschäfte, die die Boisserée mit den übrigen Sammlern treffen, fallen meist stark zu ihren Gunsten aus, nur wo sie der Versuchung erliegen, Fremdartiges, Neues zu erwerben, geraten sie in Nachteil und tauschen einmal Lochner gegen Strigl, den Marienlebenmeister gegen die harte Sintflut »van Manders« ein. Vor allem kommt es vor, daß das auf Kölner Kunst eingestellte Urteil vor oberdeutschen Denkmalen versagt. So läßt sich Sulpiz das Original des Holzschuhers entgehen und ersteht dafür den maßlos überschätzten Pelleraltar.

Das, was den Boisserée stets den Vorteil vor der Gesamtheit der mitstrebenden Sammler gab, war neben der überlegenen wissenschaftlichen Schulung ihre gesellschaftliche Gewandtheit, die sie ihre Kollektion aufs vorteilhafteste in Szene setzen ließ. Die Ausstellungen der Bilder in Heidelberg und Stuttgart wurden zu gesellschaftlichen Ereignissen erster Ordnung gestaltet: Kaiser und Könige, Gelehrte, Adel und Künstler von Rang versammeln sich zu dem durch Kommentierung geschickt belebten Anschauungsunterricht. Kein Kunstmittel wird verschmäht, um die Wirkung der Bilder zu steigern, und es kann nicht ausbleiben, daß das, was einst echte Begeisterung gewesen ist, am Ende zur Routine erstarrt. Die Künste des Scheinwerfers müssen spielen, um die Bilder ins rechte Licht zu setzen, und wo in Heidelberg noch Bertrams alter Bibermantel hergehalten hatte, das Licht abzublenden, ist in Stuttgart schon eine stimmungsvolle Abblendeeinrichtung bereitet. Ein hübsches Bild aus der späteren Zeit zeigt das Trio in seinem gemeinsamen Wirken: »Melchior wird noch immer die Bilder schleppen, Bertram den commentarius perpetuus in süßen Zuckerworten machen und Sulpiz in der Stube bei den Aposteln sitzen und den Bildern die Nativität stellen.« (Görres an S. B., April 1818.) Eigentlicher Kritik sind die Boisserée selten begegnet; sie stehen durchweg erfolgreich da als »verzogene Kinder, denen alles die Cour macht« (Rauch an Schinkel). Unter den Lobes-

erhebungen, die F.-R. abdruckt, seien die der Humboldts, Zacharias Werners und Thorwaldsens hervorgehoben. Unbeirrt in norddeutscher Klarheit ist bei aller Anerkennung das Urteil Schinkels; er erscheint beispielsweise als der einzige der Besucher, der den berühmten »eyckischen« Christuskopf recht einschätzt: der Kopf »hat bei seinem steifen typischen Charakter kein Interesse in mir erregt... und ich begreife das leere Publikum nicht, welches davon das größte Geschrei macht« (17. Juli 1824). Die Monarchen ganz Europas schritten leutselig lobend und aufmunternd durch die Ausstellungen der Boissereeschen Schätze, bis sich der junge romantisch-idealistische Ludwig von Bayern als Käufer fand. Die Verhandlungen mit Bayern, geführt durch den Münchner Galerieleiter Dillis — der als Expert gegen Sulpiz erheblich abfällt und in seiner Auswahl der »besten Stücke« Hauptwerke der Sammlung ausläßt — liegen lückenlos vor, ebenso die mißglückten Vorverhandlungen mit Frankfurt, Stuttgart, Berlin. Wir sehen nicht ohne Staunen, wie ein Verkauf des im vaterländischen Interesse zusammengebrachten Guts nach Paris erwogen wird. Analogien zwischen den Boisserée und dem Sammelwesen von heute drängen sich unabweisbar auf: der Typ des Sammlerexperts, des marchand amateur scheint vorgeahnt. Es muß jedoch bei alledem betont werden, daß durch die Geschäftstüchtigkeit der Boisserée hindurch der Grundzug einer echten Liebe zu den Objekten, eines ursprünglichen Enthusiasmus gewahrt bleibt.

Die gleiche seltsame Mischung von Zweckmäßigkeit und echtem Gefühl ist es, die Sulpiz in seinem Verhältnis zu Goethe kennzeichnet. Die Gründe, aus denen die Boisserée Goethes Freundschaft gesucht hatten, waren gewiß nicht die lautersten, und Dorothea Schlegels Medisanz geht kaum fehl, wenn sie argwöhnt, daß »die Boisserée solange um den alten Heiden herumgeschwänzelt sind«, um das »Kunstadelsdiplom« für ihre Sammlung zu erringen. Die anfängliche Reserve Goethes, der klar erkennt, daß die Jugend »ihm wohl den Einfluß, sich selbst jedoch die Einsicht« zutraut und ihm allein »in der Absicht naht, die erste zugunsten der letzten zu nutzen«, schmilzt unter Sulpiz' rheinischer Liebenswürdigkeit im gleichen Maße, wie das zweckvolle Werben der Kölner um die Gunst des Olympiers zu wahrer Verehrung emporwächst. Die Neigung des großen Alten für die jugendlichen Anreger veranlaßt ihn, auch den gerühmten Kunstwerken näherzutreten, doch bleibt die altdeutsche Kunstwelt ein Fremdkörper in seinem Wesen. In das Netz der klugen Freunde verstrickt bittet der Alte fast rührend, ihn bei der Propaganda möglichst aus dem Spiele zu lassen, weiß sich jedoch bald genug wieder von dem Einfluß freizumachen: die Beschreibung der Bilder der Sammlung, die die Brüder sehnlichst erwarteten und zu der Sulpiz jahrelang treulich Material zusammentrug, unterblieb, und allgemach verwehte die Rhein- und Mainluft wieder gänzlich aus des Meisters Werk. Sulpiz' Verhältnis zu Goethe macht den Haupt- und Kernteil von F.-R.s Ausführungen aus. Es ist lehrreich zu sehen, wie Goethe Sulpiz' System der Stilwandlungen akzeptiert, doch in Sachen allgemeiner Weltanschauung von vornherein in seiner Ablehnung verharrt. Dem fundamentalen Gegensatz und damit zugleich den Grenzen der Boissereeschen Kunstanschauung gibt Goethe klarsten Ausdruck: »Wir (die Boisserée) hingen am Gegenstand und müßten daran hängen, das sey recht und das gehöre zur ganzen Ansicht, aber es sey nicht das Höchste.« (15. September 1815.) Es bleibt für die Nachwelt der erste Ruhm der Boisserée, daß sie als Kenner und Sammler dem Besten ihrer Zeit genug getan. *GRETE RING.*

SAMMLUNGEN

Man schreibt uns: Die Mitteilung, daß die **Galerie Leuchtenberg aus Petersburg in den Handel nach Stockholm** gekommen sei, hat nur in sehr eingeschränktem Maße seine Richtigkeit. Die wertvolleren Bilder, darunter ein Selbstporträt von Rembrandt, ein trefflicher Pieter de Hooch, Bilder der beiden Ostade, von Metsu usf., sind bereits vor zwölf Jahren an einen Londoner Kunsthändler verkauft worden und meist in amerikanische Privatsammlungen gekommen. Der Metsu »Die kranke Frau« ist damals für die Berliner Galerie gesichert worden. Der Teil der Sammlung, der dem ältesten der vier Brüder, dem Herzog, gehörte, ist damals so wenig als jetzt verkauft. Er befindet sich auf einem Schloß des Herzogs in Bayern, und die beiden Hauptbilder: ein Bouts und ein Palma Vecchio, sind z. Z. in der Pinakothek untergebracht.

Die Bronzebüste des ehemaligen Düsseldorfer Oberbürgermeisters von Becker, ein Werk des Berliner Bildhauers **Karl Ebbinghaus**, hat der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen erworben und der Stadt Düsseldorf zum Geschenk gemacht. Das auf der diesjährigen Düsseldorfer Kunstausstellung viel beachtete Kunstwerk soll in der **Düsseldorfer städtischen Galerie** aufgestellt werden.

AUSSTELLUNGEN

Chemnitz. Aus Anlaß des zehnjährigen Bestehens veranstaltete die **Chemnitzer Künstlergruppe** in der Kunsthütte eine Ausstellung, die in guter Gesamtwirkung ein treffliches Zeugnis ihres künstlerischen Ernstes und ihres eigenwilligen Strebens gab. Es ist nicht leicht für Künstler, in einer Stadt ohne künstlerische Tradition, mit geringer künstlerischer Resonanz, unbeirrt den eigenen Weg zu gehen. Die Chemnitzer habens getan ohne Schielen nach rechts und links, ohne Rücksicht auf Verkauf und Anerkennung, schwer, ernst, zielbewußt, jedes seiner Veranlagung gemäß. — Am stärksten tritt auch dieses Mal das Talent Gustav Schaffers hervor. Von seinen von deutscher Altmeisterlichkeit umwehten Ölbildern ist »Der Blinde« ein visionär geschautes Werk. Das Trost- und Freudlose der Blindheit ist selten in solch ergreifender, ja erschütternder Weise dargestellt worden wie von ihm. Seine Zeichnungen weiblicher Köpfe mögen wohl aufs erste an Dürer denken lassen, verraten aber bei vertiefender Betrachtung soviel Eigenpersönliches, daß man ihnen ein Überdauern der Gegenwart voraussagen kann. Ein starkes Stilgefühl paart sich mit tiefem seelischen Erfassen, geschlossen und zusammengefaßt, dem Alltag entrissen, haben sie etwas von stiller Größe und tiefer Feierlichkeit. — In Martha Schrags Bildern ringt eine Künstlerin um die endgültige ausdrucksvolle Gestaltung der Industriestätte. Schwer und unheimlich geistern die Farben oder schlagen wild lodernd empor, sich ungestüm verzehrend. Ein Schrilles klingt noch durch Form und Farbe, das sich in dem besten Werke

»Der Herbstabend« auflöst in fröstelnde Melancholie, weh und leise. — Rose Friedrichs Bilder bedeuten gegen früher Verinnerlichung und Vertiefung. Das Kunstgewerbliche ist gewichen, nur hie und da schlägt es noch als Erinnerung durch. Ein Bild wie die »Gebetsstunde« ist auch davon frei. Innerlich empfunden, geht durch sie etwas von jenem leisen frommen Schauer vor Gottes Unendlichkeit. — Neben den vergeistigten Arbeiten von Schaffer, Schrag und Friedrich wirken Gelbke und Kunze tatsächlich und erdensicher. Gut im Aufbau und in der Farbenstimmung ist das Bildnis Gelbkes Schwester. Im allgemeinen fehlt seinen Bildern, was wir an seinen Kaltnadelarbeiten schätzen, das Geistreiche. Sie sind eben und ruhig, ohne Unterstreichen und Betonen. Alfred Kunzes Kunst gilt heimatlichen Motiven, denen er mit tiefer Ehrlichkeit, mit heiterer Freude und freundlicher Malerei nachgeht. — Ein kleines Häuflein ist zehn Jahre lang in tapferer Freundschaft, in gegenseitigem Aufmuntern und offener Kritik durchs Leben gewandert, nicht umsonst für sich. Es soll weiter aushalten mit gutem Sinn und kämpfen für sich und sein Künstlertum. *S. W.*

STIFTUNGEN

Der **Ernst Ludwig-Preis für Malerei.** Die Ernst Ludwig-Dankesstiftung, die der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein zum fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläum ihres Protektors, des Großherzogs von Hessen, gegründet hatte, hat jetzt durch die Einbeziehung der bereits bestehenden Konsul Friedrich-Stiftung und durch die freiwilligen Beiträge eine Höhe von 100000 Mk. erreicht. Aus den Zinsen dieses Kapitals sollen alljährlich der Ernst Ludwig-Preis und zwei weitere Preise im Gesamtwert von 5000 Mk. an begabte Mitglieder des Verbandes verteilt werden.

Eine **Anders Zorn-Stiftung.** Anders Zorn hat seiner Heimatsgemeinde Mora 200000 Kr. und ein Anwesen zum Geschenk gemacht. Beide Zuwendungen sollen zum Wohle bedürftiger Kinder verwandt werden.

DENKMÄLER

In den Rheinanlagen zu **Coblenz** ist ein **Marmor-Relief »Die Fischer«** von dem Berliner Bildhauer Professor Ludwig Cauer enthüllt worden. Es stellt mehrere nackte Männer in zwei nebeneinander liegenden Kähnen dar, von denen zwei je ein Ruder halten, die anderen mit dem Ausnehmen von Netzen beschäftigt sind. Im strengen Rhythmus der Linien erinnert das formenschöne Relief leicht an den Stil von Hans v. Marées, der einst in Coblenz Jugendjahre verbrachte. Ludwig Cauer ist bekanntlich ein Angehöriger der alten Kreuznacher Bildhauerfamilie. In seiner rheinischen Heimat ist der Künstler außerdem durch eine Gruppe »Mutter und Kind« in der städtischen Galerie zu Düsseldorf und durch das eigenartige Kriegerdenkmal in Saarbrücken vertreten.

VERMISCHTES

Der **Wirtschaftliche Verband** bildender Künstler Berlins hat am Freitag den 9. November im Rathause seine diesjährige Mitgliederversammlung abgehalten. Der Jahresbericht teilt mit, daß die fortgesetzten Bemühungen von Prof. Schulte im Hofe wegen der Kohlenversorgung der Künstlerwerkstätten noch keinen Erfolg gehabt haben. Die Beschaffung von Öl und Terpentin für die Künstler ist in ausreichendem Maße geglückt, und so steht nur noch zu hoffen, daß ihnen das notwendigste Heizmaterial für ihre Werkstätten staatlicherseits auch sichergestellt wird.

Künstlerische Frontvorträge. In den von der 6. Armee veranstalteten Front-Hochschulkursen wird Karl Ernst Osthaus, der bekannte Museumsleiter und Werkbundvorsteher, drei Vorträge über die kunstgewerblichen Grundsätze des Deutschen Werkbundes halten.

Aus dem Nachlaß von **Carl Thylmann**, des vor kurzem gefallenen Darmstädter Künstlers, wird der Direktor des Hessischen Landesmuseums, Geheimrat Back, eine Sammlung von Holzschnitten herausgeben, die einen Überblick über das graphische Schaffen des jungen Künstlers darbieten wird.

Erinnerungen an Wilhelm von Kaulbach. Josefa Dürck-Kaulbach wird im Delphin-Verlag zu München eine Auswahl aus Kaulbachs Briefwechsel mit seiner Gattin und andere unbekannte Dokumente veröffentlichen, die sich zumeist auf die Berliner Zeit beziehen, als der Künster die Wandbilder für das Berliner Museum malte. Erinnerungen, Anekdoten und Einzelbilder sollen das Gesamtbild des Künstlers, wie er sich als Mensch im Verkehr mit seiner Familie und mit berühmten Zeitgenossen gab, vervollständigen.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 8. 23. November 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

AUSSTELLUNG VON WERKEN NEUERER KUNST AUS HAMBURGER PRIVATBESITZ

Das Hamburger Kunstleben ist niemals reich gewesen an Ereignissen von bedeutendem Anregungswert. Um so wichtiger erscheint die Ausstellung aus Hamburgischem Privatbesitz, die der »Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst« in den Räumen der Kunsthalle veranstaltet hat, bedeutend sowohl in lokaler als in programmatischer Beziehung. Eine lückenlose Übersicht allerdings über die private Hamburgische Sammeltätigkeit zu geben, ist die Ausstellung nicht geeignet. Es sind nur solche Bilder ausgewählt, die in den Interessenkreis des Frauenbunds gehören: Werke der Kunst der Gegenwart und solche der jüngsten Vergangenheit, die mit Entschiedenheit neue Wege weisen. Dabei zeigte es sich, daß die wenigen großen Sammlungen nur einen verhältnismäßig geringen Bruchteil ihrer Gesamtbestände beisteuern konnten, daß also in ihnen Werke ausgesprochen expressionistischer Prägung nur selten und in vorsichtiger Auswahl Aufnahme gefunden haben. Der weitaus größte Teil der ausgestellten Bilder stammt von Besitzern, die nicht Sammler im eigentlichen Sinne genannt werden können. Es sind solche, deren oft leidenschaftliches Interesse sich einzelnen bedeutenden jüngeren Meistern zugewandt hat, und andere, die an wenigen, aber gewählten Stücken der neuesten Richtung sich langsam einzufühlen versuchen in die künstlerischen Probleme der Gegenwart — die vornehmste und fruchtbarste Art privater Kunstförderung überhaupt. So beschämend es für eine bedeutende und wohlhabende Stadt wie Hamburg ist, daß die größeren Sammlungen von Rang an den Fingern herzuzählen sind, so erfreulich und überraschend ist die Tatsache, daß sich hier — wenn auch immer innerhalb der bescheidenen Grenzen Hamburgischen Geisteslebens — ein erfreulich großer Kreis von Kunstfreunden zusammengefunden hat, der gerade den Absichten der »Jüngsten« ernste Aufmerksamkeit schenkt. Wie weit hier bereits der Frauenbund, der noch nicht zwei volle Jahre besteht, von Einfluß gewesen ist, mag dahingestellt bleiben. Sicher aber ist es für die private Sammeltätigkeit nicht ohne Bedeutung gewesen, daß eine so rege Vorkämpferin jüngster künstlerischer Ideale wie Fräulein Dr. Rosa Schapire, die geistige Urheberin des Bundes, schon lange in Hamburg anregend gewirkt hat.

Bei einer solchen Heerschau der Jüngsten braucht heute nicht mehr so sehr die theoretische Berechtigung der »Richtung« als vielmehr die Bedeutung der einzelnen Talente diskutiert zu werden. Die Überwindung des Naturalismus, die Vergeisterung des künstlerischen Vorwurfs, der Wille zu einem neuen strengen Stil sind auf allen Gebieten künstlerischer Betätigung mit solchem Nachdruck und solcher Folgerichtigkeit immer wieder als Forderung aufgestellt worden, daß ihre entwicklungsgeschichtliche Notwendigkeit billigerweise nicht mehr bezweifelt werden kann. Nicht nur durch Rede und Schrift, auch durch programmatische Ausstellungen — beginnend mit der bedeutenden Veranstaltung des Sonderbunds in Köln im Jahre 1912, zuletzt durch die Frankfurter Ausstellung der »Vereinigung für Neue Kunst«, einer dem Frauenbund verwandten Gründung, im Juni dieses Jahres — sind die ernsthafte Zielstrebigkeit und die überraschende Einheitlichkeit des Gesamtschaffens deutlich genug bewiesen. Problematisch ist heute nicht mehr die künstlerische Absicht, sondern der Wert der persönlichen Leistung. Um über die tatsächlich spürbare Kluft zwischen Wollen und Vollbringen hinwegzutäuschen, pflegt man in der Regel den tastenden Versuchen der jungen deutschen Generation die ausgereiften Meisterwerke ihrer französischen Geistesverwandten und Anreger zuzugesellen in der Absicht, das Gesamtniveau einer solchen Ausstellung dadurch zu heben. Daß das in Hamburg nur in sehr geringem Maße geschehen ist, lag nicht so sehr an dem unzureichenden Material der Hamburger Sammlungen — Renoir und Cézanne z. B. sind nicht ausgestellt, obgleich sie in Privatbesitz gut vertreten sind — als vor allem an der Erkenntnis, daß man gerade den Besten unserer jungen Deutschen unrecht tut, ihre Werte an den Höchstleistungen fremdländischer Malkultur zu messen. Gerade die Hamburger Veranstaltung zeigt deutlich, daß nur mehr die unselbständigsten, wenn auch gewiß die kultiviertesten Talente heute in einem Schülerverhältnis zu Frankreich stehen. Nur van Gogh, nicht Franzose sondern Germane in seinen entscheidenden Werten, steht über allen und kann aus der Ahnenreihe auch unserer stärksten Künstler nicht gestrichen werden. Doppelt schmerzlich daher, daß er nur mit vier wenig charakteristischen, wenn auch sehr schönen Werken der Frühzeit vertreten ist. Die anderen ausgestellten Franzosen sind zeitgenössische Meister, Picasso an der Spitze mit sechs Bildern, darunter der bekannte »Federschnitzer« und die »Absinthtrinkerin« aus der besten Zeit. Neben ihm stehen, in weitem Abstand freilich, Camoin und Vlaminck, Herbin und Friesz. Matisse fehlt. Was sich von deutschen Meistern hier anschließen läßt, ist kühn und blendend, aber auch eklektisch: Nauens festlich leuchtende Blumenstücke, Deussers geschickt komponiertes und farbig wohlausgewogenes Kirchenbild. Weißgerbers Jeremias, eines seiner besten

Bilder, ist selbständiger und innerlicher, obgleich auch seine Malweise ohne Frankreichs große Vorbilder undenkbar ist. Deutscher wirken, obgleich auch rein impressionistisch gerichtet, Beckmann und Rösler, da in ihnen schon eine durch Liebermann geschaffene Berliner Tradition lebendig zu wirken beginnt.

Weit bedeutender stellt sich die Gruppe derer dar, die ihre Mitkämpfer und Führer in verwandten germanischen Ländern haben, die Munch und Hodler zu den ihren zählen. Die Anschauung lehrt es, daß etwa zu Nolde von Munch aus leichter ein Weg zu finden ist als von Cézanne, zu Schmidt-Rottluff leichter von Hodler als von Picasso. Hodler ist mit einer monumentalen, leicht plakathaften Studie zur »Nacht«, einem Selbstbildnis, einer Landschaft und zwei rhythmischen Einzelfiguren gut, aber nicht ungewöhnlich vertreten, von Munch dagegen sind Bilder ausgestellt, die zu den besten gehören, die er geschaffen hat: eine Schneelandschaft mit klaren, kraftvollen Linien; eine leicht dekorativ gehaltene Darstellung hell gekleideter Mädchengestalten am Meeresstrand, zart in Farbe und Ausdruck, doch ohne Weichlichkeit; eine nackte Jünglingsfigur von hinreißender Frische in knappem, drastischem Vortrag. Daneben zeigen zwei der selteneren Frühbilder seine Herkunft von impressionistischem Handwerk und genrehafter Auffassung. Dann folgen die stärksten Begabungen des jungen Nachwuchses mit zum mindesten je einem charakteristischen Werk. Voran Kokoschka mit einer großen, an den Rändern chaotischen Komposition, die sich jedoch im Zentrum erschütternd zusammenballt zu einem Menschenpaar: die männliche Gestalt, wie unter dem Alpdruck beängstigender Gesichte vorwärts starrend in die Nacht, die Frau in sanftem Schlummer neben ihm ruhend, »ganz eingebettet in Frieden«. Von Franz Marc wird ein Pferdebild gezeigt aus der Zeit des Übergangs zum aufgelösten Stil. Trotz der kühnen, fast ornamental geordneten Überschneidungen der dichtgedrängten Tierleiber leidet die Charakteristik der Pferde nicht, die bei knapper Formensprache und völlig unnaturalistischer, heiterer Farbigkeit eindringlich und überzeugend bleibt. Sehr zu begrüßen ist es, daß endlich auch in Hamburg die lange verkannte Worpsweder Malerin Paula Modersohn-Becker die verdiente Würdigung gefunden hat. Neben einigen nicht sehr belangreichen Skizzen hängt eines ihrer reifsten Bilder der Spätzeit, wohl 1907 in ihrem letzten Lebensjahr gemalt und nicht ganz vollendet: eine Mutter, die ihr Kind säugt, auf weißem Rund hingekniet vor dunklen Pflanzen und tiefgrünem Himmel. Die Komposition ist von einer erschütternden naiven Größe und erhebt sich weit über das zufällige Naturvorbild zu symbolischer Gewalt. Für die besonders farbig sehr fein abgestimmte dekorative Haltung mag Gauguin das Vorbild gewesen sein, aber die deutsche Künstlerin ist erdhafter, kräftiger und ernster. Gut vertreten sind ferner u. a. Rohlfs, Kanoldt und Jawlensky.

Ein wichtiger Sonderraum enthält Werke der Maler, die ehemals der Dresdener Künstlergruppe »Brücke« angehörten und die noch heute charakteristische Gemeinsamkeiten aufweisen. Vielleicht sind sie die selbständigsten, im besten Sinne deutschen Maler der jungen Generation. Pechstein ist mäßig, und auch Kirchner mit drei frühen, heiteren Landschaften nicht hinreichend vertreten. Von Heckel sind auch vor allem Landschaften zu sehen, ernsthafte, ansprechende Arbeiten, die aber hinter den reiferen Werken der Kriegsjahre zurückstehen. Am stärksten wirkt eine klar gezeichnete Landstraße im Grünen, überstrahlt von einer Sonne von suggestiver Leuchtkraft. Die meisten seiner einstigen Weggenossen aber überragt Schmidt-Rottluff, dessen Bilder und Zeichnungen drei Wände füllen. Es ist ein entschiedenes Verdienst der Hamburger Sammler, daß sie seine herbe, scharfsinnige Kunst mit besonderer Liebe gepflegt haben. Es heißt seine Bedeutung gründlich mißverstehen, wenn man in seinen Werken, wie das nicht selten geschieht, nur oberflächliche dekorative Werte erkennen will. Auch er hat sich langsam herausgerungen aus impressionistischen Anfängen — zwei schöne Landschaftsbilder und eine Zeichnung der frühen Zeit bezeugen es — und ist dann zu straffer Formung und schlichtem, gesättigtem Ausdruck mit einer unerbittlichen Konsequenz aufgestiegen, die selbst denen Achtung abzwingt, die bis auf die letzte Höhe nicht zu folgen vermögen. Am unmittelbarsten sprechen die Landschaften. Hier läßt sich der Beschauer am leichtesten leiten, nur den stark herausgearbeiteten wesentlichen Eindruck aufzunehmen und die gesteigerte Form als gesteigertes Leben zu genießen. Aus einer Alpenlandschaft spricht überwältigend die Hoheit des Gebirges, nur Hodlers starken Prägungen vergleichbar. Aber auch der suggestiven Gewalt der aufs äußerste vereinfachten, aber ausdrucksstarken Figurenbilder wird man sich bei eingehender Betrachtung nicht verschließen können. Form und Farbe werden zu zwingender Einheit. Damit soll nicht geleugnet werden, daß diese geradlinige Entwicklung eine Gefahr in sich schließt: festzulaufen in formelhafter Verarmung. Die theoretische Einsicht, die immer bei ihm der schöpferischen Gestaltung vorauszueilen scheint, erfindet eine kühne, aber erzwungene Kurzschrift, für deren überzeugende Belebung, so könnte man fürchten, die ausführende Hand nicht immer wird ausreichen können.

Gerade umgekehrt ist der Schaffensprozeß bei Nolde. Auch er gibt sich in ernsthafter Selbstkritik Rechenschaft über Art und Grenzen seiner Kunst. Aber im Augenblick der Gestaltung selbst ist sein Intellekt ausgeschaltet. Er wird beherrscht von der Gewalt seiner Visionen. Er ist ihnen ausgeliefert fast gegen seinen Willen. Immer wieder triumphiert über alle vorgesetzte Stilrichtung die ungestüme Kraft seines natürlichen Künstlertums. Das Vulkanische, Unberechenbare seiner Produktion kann aber nur dem roh und verletzend erscheinen, der in die Tiefe seiner Empfindungen nicht mit hinabzusteigen versteht, der nicht fühlt, wie neben männlicher Kraft, fein abgestufte, auch zarteste Wallungen ihren künstlerischen Ausdruck finden. Der Nolde-Saal ist der eindrucks-

vollste der Ausstellung — obgleich, und das muß im Interesse des Künstlers nachdrücklich betont werden, seine stärksten Bilder fehlen. Leider gibt es in Hamburgischem Privatbesitz keine einzige seiner bedeutenden religiösen Kompositionen, auf denen vor allem einst sein Ruhm sich gründen wird. Eine Reihe farbiger Studienblätter, zwölf Apostelköpfe, müssen die Lücke füllen. Ihre Formen sind von grotesker Unwirklichkeit, aber voll gesteigerten inneren Lebens: Visionen eines Menschenbildners und Seelenkundigen von der Intensität und dem Maß alttestamentarischer Dichter-Propheten. Als Ergänzung kommen drei Aquarelle aus Neu-Guinea hinzu. Dieselbe ursprüngliche Sinnlichkeit, die in den Apostelköpfen die religiöse Menschlichkeit gestaltet, bildet hier die ewige Individualität der Rasse. Alles übrige sind Landschaften: die leuchtenden Blumengärten der Frühzeit und Meerbilder, Werke von heimlich sich sammelnder Kraft. Selbst wer zu Nolde, dem Gestalter innerer Gesichte, den Zugang noch nicht gefunden hat, wird hier Bewunderung lernen vor dem Maler, der sein tief andächtiges Anschauen der Natur so überzeugend auf der Leinwand umzusetzen versteht in kühne Rhythmen und Farbenakkorde.

Der letzte Saal ist den Hamburgern eingeräumt. Er ist stiller, geschmackvoller und einheitlicher als alle übrigen. Doch indem man diese Anerkennung ausspricht, muß man sich bewußt bleiben, daß damit auch die Grenzen scharf bezeichnet sind. Es ist nicht unbedenklich, daß man zunächst den Eindruck hat, die Werke der neun verschiedenen Künstler könnten von der Hand nur eines einzigen gemalt sein. Gleich ist allen die sehr ernsthafte französische Schulung, ein zarter, vornehmer Farbengeschmack, aber auch eine gewisse ängstliche Zurückhaltung gegenüber allen Bestrebungen einer kraftvolleren Ausdruckskunst. Der wägende Intellekt beherrscht die natürliche Begabung. Am besten sind Ahlers-Hestermann und Friedrichs vertreten, dieser u. a. mit einem Stilleben nach Cézanneschem Vorbild von kräftigem Vortrag und glutvoller Farbigkeit, jener mit fein abgestimmten Landschaften und einem Bildnis seiner Frau, dessen straffer Aufbau und schlichte, großartige Formgebung den Durchschnitt seiner Umgebung weit hinter sich läßt. Vom Ausbau und der Vertiefung solcher zäh erarbeiteten Resultate wird es abhängen, ob die Hamburger Gruppe sich langsam auch innerhalb des gesamtdeutschen Kunstschaffens der Gegenwart einen geachteten und mitbestimmenden Platz wird erobern können. Die Malerei Franz Nölkens, des bekanntesten und produktivsten der jungen Hamburger Künstler, wird mit einem kleinen Reger-Bildnis und einer wenig belangreichen Landschaft nicht hinreichend charakterisiert. Bruck mit zwei Landschaften von sehr achtbarer Durchschnittsqualität, der im Krieg gefallene Rosam, Alma del Banco und Gretchen Wohlwill schließen sich an ohne besonders charaktervolle und eigene Note. Zwei andere Künstlerinnen aber verdienen ernstliche Beachtung. Alexandra Povorina, die Gattin Ahlers-Hestermanns, ist Russin von Geburt und hat auf die ganze Gruppe schon in Paris stark anregend gewirkt. Sie hat von allen vielleicht die größte natürliche Begabung und sicherlich das stärkste Temperament, wenn auch ihre künstlerischen Leistungen ungleich sind, nicht restlos gerundet uud technisch noch nicht völlig beherrscht. Ein Brustbild einer alten Frau von feiner malerischer Haltung und stark durchgeistigtem Ausdruck zeigt ihre Kunst von ihrer besten Seite. Die zartere, empfindsamere Malerei der Anita Rée, obgleich mit zwei Bildnissen und einer Landschaft nicht sehr glücklich vertreten, verdient deswegen Beachtung, weil die begabte Künstlerin bisher noch niemals mit ihren Werken öffentlich hervortrat, obgleich sie weit über den Kreis ihrer Fachgenossen hinaus ihrer Kunst Freunde geworben hat und zu den starken Hoffnungen der jungen Hamburger Generation gehört.

Fragt man nach den bleibenden Resultaten dieser Ausstellung, so wird sich der Frauenbund zunächst eine starke Anregung in expressionistischer Richtung für die Hamburgische Sammeltätigkeit erhoffen. Diese Vorführung der Jüngsten aber wird nicht nur von lokaler Bedeutung bleiben. Nach dem Krieg wird es eine der wichtigsten Kulturaufgaben sein, eine große Gesamtschau über die stärksten deutschen Talente der Gegenwart zu veranstalten, und jede lokale Sonderunternehmung kann heute schon durch Vorführung und Sichtung des Materials als wirksame Vorarbeit dafür betrachtet werden. Endlich noch eins. Für diese Ausstellung öffnet zum letztenmal die alte Kunsthalle Lichtwarks ihre Tore. Den Winter über bleibt sie zum Zwecke grundlegender Neuordnung geschlossen; im Frühjahr werden ihre Schätze, zum erstenmal in voller Entfaltung, im anschließenden Neubau zugänglich gemacht werden können. Am Endpunkt einer abgeschlossenen Periode steht als Zukunftshoffnung das mutige Bekenntnis zu den stärksten treibenden Kräften der Gegenwart. Der Wunsch wird lebendig, der innere Ausbau auch der staatlichen Sammlung möge erfolgen im gleichen Geist, der diese Ausstellung erstehen ließ. Man wird sich bewußt bleiben müssen, daß gerade dafür die Einsicht der Museumsleitung allein nicht genügt, die nur gesicherte Werte zu kaufen verpflichtet ist und daher temperamentvolle Beweglichkeit schwerer verantworten kann als der ungebundene private Sammler. Begeisterungsfähige Mitarbeit weitschauender Kunstfreunde muß ihr helfend zur Seite treten. Der Frauenbund hat den Anfang gemacht und der Hamburger Kunsthalle ein schönes Blumenstilleben von Schmidt-Rottluff gestiftet, das hoffentlich bald schon die notwendigen gleichgestimmten Nachbarstücke finden wird. *CARL GEORG HEISE.*

PERSONALIEN

Professor Dr. **Ernst Bassermann-Jordan** ist vom bayrischen König in den erblichen Adelstand erhoben worden. Bassermann ist ein Gelehrter von vielen Graden; eben erst zeigt er durch seine Einleitung zu Helbings Uhren-Katalog den Kennern von neuem seine autoritative Beherrschung dieses Sondergebietes seiner Studien.

Auf Anregung von anderer Seite soll hiermit die nur zufällig unterlassene Mitteilung nachgeholt werden, daß am 7. August **Emil Nolde** seinen fünfzigsten Geburtstag begangen hat. Wie man sich auch im einzelnen zu den Werken Noldes stellt, der gesamten künstlerischen Persönlichkeit wird man ihren Rang und ihre Bedeutung innerhalb der neuen Kunstbewegungen nicht streitig machen wollen.

Der Maler Professor **August Deusser** ist als Lehrer an die Königliche Kunstakademie in Düsseldorf berufen worden. Der Künstler, ein geborener Kölner, steht heute im 47. Lebensjahre.

DENKMALPFLEGE

Prof. Max Dvořak wird demnächst bei Julius Bard in Berlin einen **Katechismus der Denkmalpflege** veröffentlichen, in dem er in leicht faßlicher Form die Allgemeinheit auf alle mit der Denkmalpflege zusammenhängenden Fragen hinweisen wird.

AUSSTELLUNGEN

Die **Große Berliner Kunstausstellung** ist am 15. November geschlossen worden und hat ein äußerst günstiges Ergebnis gehabt, da etwa ein Drittel aller ausgestellten Bilder verkauft worden ist. Eine vom österreichischen Kriegspresseamt eingerichtete Ausstellung von Kriegsbildern wird sich in den Räumen der Akademie an die große Berliner Ausstellung anschließen.

Eine **türkische Kunstausstellung** wird in kurzem in Berlin eröffnet werden, auf der die bekanntesten türkischen Künstler vertreten sein werden.

SAMMLUNGEN

Außer dem Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld gelang es auch anderen Museen der Rheinprovinz, wichtige Stücke der Kölner Steinzeug-Sammlung A. v. Oppenheim für den rheinischen öffentlichen Besitz zu retten. Das **Provinzialmuseum in Bonn** erwarb zwei Erzeugnisse der Kölner Werkstatt am Eigelstein, die hohe Schnelle mit der Darstellung eines Paares am Brunnen (Nr. 18 des Katalogs) und die merkwürdige dreikantige Schnabelkanne von 1539, die ehemals in der Sammlung Spitzer war. Dem **Museum Hetjens in Düsseldorf** glückte die Erwerbung von vier Steinzeuggefäßen aus Siegburg, Raeren und dem Westerwald, unter denen besonders der Siegburger Eulenkrug (Nr. 2) und die schöne vierkantige Raerener Kruke (Nr. 51) hervorzuheben sind.

Das städtische **Museum in Düren** hat das große Gemälde von Friedrich **Klein-Chevalier**, »Die Helgoländer Fischer«, erworben.

VEREINE

Marées-Gesellschaft. Die Absicht dieser Gründung, die bereits vor dem Kriege bestand, ist nunmehr verwirklicht worden. Julius Meier-Graefe hat sich an ihre Spitze gestellt und der Münchener Verlag R. Piper & Co. hat das Geschäftliche und den Vertrieb der Veröffentlichungen übernommen. »Die Anarchie unseres Kunstlebens, das Überhandnehmen gruppenhafter Betätigungen auf Kosten persönlicher Leistung«, heißt es im Prospekt, ruft zu folgender Aufgabe: »Die Welt, die sich zur Kunst bekennt, zu einen und sie auf die Werte zu weisen, deren Geist die Forderung an unsere Gesittung zu sichern vermag.« Praktisch will sich die Gesellschaft durch künstlerische Veröffentlichungen betätigen. Die ersten vier Publikationen dürften alsbald erscheinen, es sind dies: Goethes Clavigo, illustriert von G. von Seckendorff; Paul Cézanne, zehn faksimilierte Aquarelle; Shakespeare-Visionen, eine Huldigung deutscher Künstler (unsere beste Jugend wird hier mit graphischen Originalarbeiten erscheinen); und die Skizzenmappe, siebzig Nachbildungen von Zeichnungen französischer Meister des 19. Jahrhunderts (darunter Manet, Monet, Degas, Renoir, Cézanne, van Gogh, Rodin). — Nach den uns gesandten Prospekten handelt es sich um Unternehmungen, die mit großer Sorgfalt, viel Geschmack und allem erforderlichen Aufwand gemacht werden sollen. Nur eines möchten wir einmal öffentlich aussprechen: es führt irre, wenn solche (und ähnliche) Unternehmungen sich »Gesellschaften« nennen, so daß der Unbefangene glaubt, er werde Mitglied einer ohne jeden geschäftlichen Zweck gegründeten gemeinnützigen Vereinigung Gleichgesinnter, wie es deren ja z. B. in der »Graphischen Gesellschaft« oder den Leipziger Bibliophilen solche seit langen Jahren gibt. Hier aber handelt es sich gewißlich nur um schöne, gut gemachte Werke, die zur Subskription aufgelegt werden und mit der heutigen Liebhaberei für Luxusdrucke rechnen. Also: ein kostbares, sehr bemerkenswertes Unternehmen, aber keine »Gesellschaft«.

KRIEG UND KUNST

Die Enteignung des Palazzo Caffarelli in Rom. Durch ein italienisches Dekret vom 2. August 1917 ist das deutsche Botschaftsgebäude in Rom, der Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol, als in die italienische Monumentalzone reichend erklärt worden. Der Zweck der Übung ist der, daß man nun den Palazzo enteignen kann, weil alles, was zur »zona monumentale« gehört, zwecks Ausgrabungen vom Staat zwangsweise übernommen wird. Die eigentliche Absicht ist aber nicht zu verkennen, da der Boden unter dem Palaste schon längst durchforscht und genau bekannt ist. Jedenfalls ist es im wesentlichen auf das Deutsche Archäologische Institut, das sich ja bekanntlich im Palazzo Caffarelli befindet, mit seiner weltberühmten Bibliothek und seinen Sammlungen abgesehen.

LITERATUR

Eine **deutsche Ausgabe** von dem Gesamtwerk **Daumiers** wird Eduard Fuchs bei Albert Langen in München veröffentlichen. Zunächst kommt das Holzschnittwerk an die Reihe, das alle derartigen Arbeiten des Meisters aus den Jahren 1833—1870 in Abbildungen vereinigen wird.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 9. 30. November 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

HANS OLDE

Am 25. Oktober ist, im dreiundsechzigsten Jahr, der Akademiedirektor Hans Olde in Kassel gestorben. Schwerer, mit äußerlicher Ruhe getragener Kummer über den Verlust des ältesten Sohnes, der von erfolgreicher U-Bootfahrt nicht zurückkehrte, hatte die kernige Kraft des Körpers brüchig gemacht; so erlag er rasch, nach wenigen Tagen. In seiner holsteinischen Heimat wurde er am Gedenktag der Reformation beigesetzt.

Einem alten Geschlecht aus den Marschen entstammt, war Hans Olde bestimmt, einst den väterlichen Stammsitz zu übernehmen. Auf eigener Scholle wuchs er als freier Mann auf, verleugnete äußerlich die nordische Herkunft nicht, die aus seinen blauen Augen einem entgegenblitzte, und bei verbindlichster äußerer Form nicht den unabhängigen Sinn und den selbstbewußten Stolz eines Aufrechten. Wohin ihn die Zufälle äußeren Geschehens führen mochten: immer wieder kehrte er auf das ererbte Gut Seekamp, nahe bei Friedrichsort, zurück und wurde jedes Jahr in den Sommermonaten zum Landwirt. Sein Wunsch war, in nicht zu ferner Zeit aller amtlichen Pflichten bar den Lebensabend in gelassenem Tun auf heimatlichem Boden zu verbringen.

Wie aber das Schicksal ihm diesen schönen Abschluß seines reichen Lebens vorenthielt, so führte es ihn weit ab von dem Beruf, auf den ihn die Überlieferung des Hauses hinwies. In dem Knaben, der auf dem Marschgut Süderau 1855 geboren war, regte sich frühzeitig gestaltend künstlerischer Sinn. Dem inneren Drange widerstand lange der Wunsch des Vaters, vielleicht auch das eigene holsteinische Blut, und so ward Hans Olde zunächst Landwirt und übernahm als Verwalter ein Gut. Erst mit 24 Jahren ward aus dem Landwirt der Künstler.

Die vergangenen Jahre waren darum nicht verloren; ihnen verdankte er eine gesunde, echte Vertrautheit mit der Natur in der unermeßbaren Fülle ihrer Erscheinungen, in dem Wechsel von Farbe und Licht. Er brachte von eigener Anschauung mehr mit auf die Akademie, als jüngere Elemente ihr eigen nennen können; sein Verhältnis zur Natur war ein besonderes, tief inniges und blieb es sein ganzes Leben lang. Nie ward er müde zu wandern, und nichts kleidete den sehnigen Körper besser als das Sportkostüm. Weil er es über alles liebte, Natur in ihren zartesten Geheimnissen zu belauschen, war er ein leidenschaftlicher Jäger; seine Augen leuchteten, wenn er von Morgen- oder Nachtstimmungen sprach, die er im Walde erlebt hatte.

Auf dem Boden dieser persönlichen, stets erneuten und daher nie verblassenden Naturanschauung erwuchs seine gesunde, deutsche Kunst. Denn sie war deutsch, trotzdem er, wie fast alle deutschen Maler aus der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, in Paris seine letzte Ausbildung erfahren hatte, nachdem ein paar Jahre Münchener Akademie, wo er bei Löfftz arbeitete, vorhergegangen waren (1879—1884). Wenn Olde rückschauend seiner Studienjahre gedachte, sprach er eigentlich nur von der Zeit, wo er die Akademie Julian besucht hatte (1886). Hier hatte er gelernt, was er wollte; nicht den schönen Galerieton, sondern die Fähigkeit für die Licht- und Luftprobleme, die ihn beschäftigten, den richtigen technischen Ausdruck zu finden. Noch einmal hat Paris ihn künstlerisch gefördert, als er ein paar Jahre später Bilder von Claude Monet kennen lernte, in denen er vollendet vorgetragen sah, was er erstrebte. So ward Olde zu einem der frühesten und ersten Vertreter des Impressionismus in Deutschland — nicht als einer der Mitläufer, sondern aus innerer Überzeugung.

Bald wurde sein Name genannt; die Bilder, die er ausstellte, fielen auf, wie Neues aufzufallen pflegt, Gegenstand des Angriffs mit unverständiger Kritik und billigem Witz. Das war z. B. in München das Schicksal seines Bildes »Wintersonne«, das heute, ein Bestandteil des Vermächtnisses von Königs, der Nationalgalerie gehört. Von Widerstand unbeirrt schritt Olde auf dem Wege weiter, den er für den richtigen hielt, und stand rasch unter den Führern der »neuen Richtung«. Ein paar seiner besten Arbeiten gingen in öffentlichen Besitz über, »Kühe« in die Kunsthalle in Kiel; den »Stier« erwarb die Dresdener Galerie. Es waren dies Bilder jener großzügigen Art, wie sie in jener gesundesten Zeit des deutschen Impressionismus gemalt worden sind, in denen Licht- und Luftstimmung das Figürliche mit der Landschaft zur künstlerischen Einheit gestaltet. Ein prächtiges Stück dieser Art, die »Ernte«, hat sich Weimar gesichert; ein Schnitterpaar im wogenden Korn, eingebettet in strahlendster Mittagssonne.

Neben der Landschaft und dem Tierstück hatte Olde frühzeitig auf dem Gebiet sich betätigt, auf dem er seine stärksten Erfolge davon getragen hat: im Bildnis. Noch in seinen Anfängen hat er ein höchst eindrucksvolles Porträt einer seiner Schwestern gemalt, die im Reitkostüm, von einem großen weißen Hund begleitet, durch flimmernden Buchenwald schreitet. Den greisen Vater, das gefurchte Gesicht vom schneeweißen Bart umrahmt, stellte er dar gegen den winterlichen Wald in seiner hellen Pracht gesehen. Mit Vorliebe hat er stets seine Modelle mit

landschaftlichem Hintergrund vereint: so sein bekanntestes Werk, das in drei Redaktionen in den öffentlichen Sammlungen von Bremen, Hamburg und Kiel hängt, Klaus Groth vor dem kräftigen Grün eines Laubenganges; so Liliencron auf weißer Bank vor dichtem Wald sitzend, und zahlreiche andere. All seine besten künstlerischen Eigenschaften traten hier zutage; seine Freude als Maler an der Farbenpracht in der Natur verband sich mit der Sicherheit im Auffassen einer Persönlichkeit. Er vermied es, aus dem Bildnis, das an den Künstler bestimmte Forderungen stellt, allein ein koloristisches Problem zu machen; Bildnistreue schien ihm ohne Aufgeben der eigenen künstlerischen Persönlichkeit möglich zu sein. Diese Eigenschaft machte ihn dann geeignet, sich auch in der Bildnisradierung zu betätigen. Die Zahl seiner Arbeiten auf diesem Gebiet ist nicht groß, aber einige sind darunter, wie die Bildnisse Prof. Euckens, von Frau Delbrück, Frl. Königs und namentlich die berühmten Nietzsche-Platten, die ihm für die Dauer seine Stelle unter den ersten Radierern unserer Zeit sichern. Er brachte seine Platten technisch zu einem hohen Grad der Vollendung und ließ die Persönlichkeiten mit eindringlicher und feiner Charakteristik lebendig vor dem Auge erstehen.

In freiem Schaffen führte Olde, im engen Austausch mit den hervorragendsten deutschen Künstlern, sein Leben, stets bereit, mitzutun, wenn es im Interesse der Allgemeinheit notwendig erschien. Er gehörte mit zu den Begründern des Deutschen Künstlerbundes, war Mitglied der Berliner Sezession und stand Jahre hindurch an der Spitze der nordwestdeutschen Künstlerschaft, die er in gut gewählten Ausstellungen zu vereinigen verstand. Sicher war es ein ethisches Moment, das ihn bestimmte, seine Unabhängigkeit aufzugeben und die Heimat mit Weimar zu vertauschen, wo er von 1902—1911 die Leitung der Kunstschule übernahm; ebenso, als er dies Amt bereits niedergelegt hatte, um nach Seekamp zurückzugehen, daß er dem Ruf der preußischen Regierung folgend an die Spitze der Kunstakademie in Kassel trat. Er muß damals, als er in der Blüte seiner Jahre und seiner Schaffenskraft stand, das Gefühl gehabt haben, daß es Pflicht wäre, sich nicht zu versagen, wenn ihm die Aufgabe angetragen wurde, an der Erziehung eines tüchtigen Nachwuchses mitzutun; um so mehr, als seine Auffassung von der künstlerischen Erziehung von dem Herkömmlichen sich wesentlich unterschied. Er hielt es für möglich, den Unterricht vom akademischen Zwang frei zu machen und schon im Schüler die etwa vorhandene Eigenart zu respektieren. Die Ausdrucksmittel beherrschen lernen, das konnte der Unterricht wohl geben; nach welcher Richtung das Talent läge, sollte der Lehrer fühlen und hier als Fördernder, ein älterer Freund mit warmem persönlichen Interesse, eingreifen, nie aber mit Zwang widerstrebende Kraft auf eine ihr wesensfremde Bahn drängen.

Aus solchen Erwägungen heraus unternahm es Olde, an der Kasseler Akademie einen Versuch zu machen, der interessant genug war. Er benutzte ihm zur Verfügung stehende Mittel, um eine Reihe meist junger Künstler, bei denen er Eigenart und ernsten Künstlerwillen wirksam wußte, heranzuziehen, denen er Atelier und ein bescheidenes Fixum gab; ihnen gab er das Recht, an der Akademie zu lehren, wie es den Schülern frei gestellt wurde, sich den ihnen zusagenden Künstler zum Lehrer zu wählen. Man hätte gewünscht, daß diesem Versuch eine ruhige Zeit beschieden gewesen wäre, damit greifbare Resultate seine Möglichkeit dargetan hätten; der Krieg aber, der die Schüler aus den Ateliers zu den Waffen rief, unterbrach diese Bestrebungen, bevor die Saat zur Ernte reifen konnte.

Für den Erzieher der Jugend brachte Olde die schönste Eigenschaft mit, die dieser besitzen kann: die Wärme des Mitempfindens. Jeder, der zu ihm kam, um Rat zu suchen, durfte der herzlichsten Anteilnahme sicher sein; wo er fördernd eingreifen konnte, tat er es gewiß. Da er selbst jung geblieben war, verstand er sich wie kein anderer auf das, was die Jugend braucht. Dem gärenden Ringen der Gegenwart, das auch in seiner engsten Umgebung sich Luft zu machen suchte, stand er daher mit vollem Verständnis gegenüber; nie wäre ihm der Gedanke gekommen, anderer Eigenart seiner Auffassung von den Dingen beugen zu wollen. Er besaß zu einem feinen Herzenstakt die schöne Gabe vollkommener Selbstlosigkeit, und jeder Erfolg eines anderen war ihm so viel wert, wie ein eigener.

Ein glühender Patriot — »an Patriotismus ist mir keiner über«, sagte er selbst gelegentlich — begleitete er die großen Geschehnisse seit 1914 mit heißer Anteilnahme, aber seither erfüllte ihn eine gewisse Unrast. Er mochte nicht malen, weil es ihm schien, jetzt gäbe es wichtigere Dinge zu tun. Dann freilich ergriff es ihn doch, und mit plötzlich ausbrechender Leidenschaft suchte er besondere, erhöhte Naturstimmungen im Bilde festzuhalten: den schimmernden Herbstwald und Gewitterstimmungen hat er noch mehrfach gemalt, dazu einige Porträts. Daß er gewillt war, sich mit den neueren Bestrebungen, die auf dem Gebiet der Kunst überall hervortreten, auseinanderzusetzen, trat in diesen Arbeiten deutlich hervor. Lieber aber war es ihm, wenn er draußen sein konnte in der freien Natur, als Jäger hier oder als Landwirt in der holsteinischen Heimat; das erschien ihm nützliches Wirken für die Allgemeinheit.

Die Kriegsjahre hatten auch ihn älter gemacht; aber seine Gestalt war völlig ungebeugt, sein Gang, seine Bewegungen waren die eines jungen Mannes. Hell klang seine Stimme, und sein Auge konnte aufleuchten, daß es einem warm ums Herz wurde. Eine lange Reihe von Jahren schien ihm vorbestimmt, denn er stammte aus einer Familie, in der man alt wird. Nun ist es anders gekommen, und schmerzerfüllt blicken alle, die ihm nahe standen, auf ein Leben zurück, das so reich war und das viel zu früh geendet hat.

GEORG GRONAU.

MÜNCHENER BRIEF

Unter den Kollektivausstellungen, die in jüngster Zeit zu sehen waren, machte die von Karl Caspar den erfreulichsten Eindruck. Der Künstler ist in den letzten Jahren seinem Ideal bedeutend näher gekommen, die letzten Bilder bedeuten einen ganz erheblichen Fortschritt gegenüber den vor fünf Jahren geschaffenen Arbeiten. Aber schon in den vor einem Dezennium geschaffenen Werken ist der Keim zu seiner heutigen Kunst deutlich zu spüren. Kein Zweifel, daß Caspar aus tiefem religiösem Empfinden heraus schafft. Aber in dem Bestreben, dem religiösen Erlebnis neue, weniger monumentale als dekorative Formen zu verleihen, geht zugunsten des Formalen häufig mehr von dem eigentlichen Ausdruck verloren, als es der Künstler will oder, vielleicht besser gesagt, Komposition und Kolorit erschöpfen noch immer nicht ganz jenen Ausdruck, den der Künstler in Farbe und Form umsetzen will. Man hat das Empfinden, daß dem Künstler beschauliche Szenen eigentlich besser liegen, als dramatisch stark bewegte, da er bei letzteren ursprüngliche Kraft durch Klugheit ersetzen muß. Von dem feinen und warmen menschlichen Empfinden des Künstlers künden neben den religiösen Darstellungen vor allem die lebensvollen, koloristisch sehr kultivierten Bildnisse.

Auch der Russe Robert Genin (welcher deutsche Maler im feindlichen Ausland erfreut sich solch einer Ausstellungsmöglichkeit?) verfolgt dekorative Tendenzen, nur daß er nicht vom religiösen Erlebnis ausgeht, sondern Erlebnisse des Alltags in gesteigerter, mystisch verdämmernder Form gestalten will. So viel Schönes uns Genin auch diesmal wieder in seinen graphischen Arbeiten bietet, so sehr versagt er als Maler. Das kluge Anempfinden, das der Künstler schon früher offenbarte, vergaß man bisher über dem geschmackvollen Kolorit und der gefälligen Form seiner Bilder. Jetzt aber tritt er zu anspruchsvoll auf, vergreift sich im Format, läßt die Abhängigkeit von fremden Vorbildern, von dem frühen Picasso und von Cöster allzusehr verspüren, ohne immer im Kolorit geschmackvoll zu sein, oder er will gerade da koloristisch geschmackvoll wirken, wo wir eine solche Art von Kolorismus als unangebracht empfinden. Das Erlebnis, das uns der Künstler vermitteln will, scheint allzu spielerisch empfunden, nicht aus der Tiefe herausgestaltet, vor allem aber auch nicht so bezwungen, daß es das große Format rechtfertigte. Man möchte hoffen, daß dieser von Haus aus begabte Romantiker den Mut fände, seine Kunst ganz auf sich allein zu stellen und — ohne die allzu durchsichtige und wenig packende Symbolik seiner jetzigen Bilder — seiner zarten Lyrik in ganz eignen Werken Ausdruck gäbe.

In dem neugegründeten Kunsthaus »Das Reich«, das Freiherr Alexander von Bernus zur Pflege einer neuen geistigen Kultur und zur Förderung der »Geisteswissenschaft« eingerichtet hat, kommen in der Eröffnungsausstellung einige Künstler zu Worte, bei denen der in diesem Hause eigentlich so verpönte Materialismus noch kräftig genug zu verspüren ist. Am sympathischsten wirken die Holzschnitte des allzu früh gefallenen Thylmann, der als Dichter uns ungleich viel Bedeutenderes hinterlassen hat, denn als Graphiker. Aber wenn auch in diesen Blättern manches banal genug ist, so erkennt man doch ein ehrliches Streben, zu einer neuen Geistigkeit zu gelangen. Die Bilder des jungen Österreichers Aloys Wach sind von einer fatalen Geschicklichkeit. Nichts ist peinlicher, als solche expressionistische Virtuosen-Kunststücke, wo mit der Durchgeistigung in Form und Farbe gespielt wird und kein inneres Erleben zu verspüren ist.

Die Bildnisbüsten von Hans Wildermann offenbaren einen langweiligen Naturalismus, besser ist der weibliche Akt, in dem die Kunst Maillols ins Klassizistisch-Akademische übersetzt erscheint. Von der gleichen Art sind die Zeichnungen des Künstlers.

Die Graphische Sammlung hat in ihren neuen Räumen in der Neuen Pinakothek ihre Ausstellungen vorläufig in beschränktem Maße wieder eröffnet und zeigte zunächst das graphische Werk des verstorbenen Toni Stadler; dank dem Engegenkommen einiger Privatsammler, die einige seltene Blätter für die Ausstellung hergaben, konnte man ein sehr klares und umfassendes Bild von der Bedeutung Stadlers als Graphiker gewinnen. Es will scheinen, daß er in seinen Zeichnungen und Lithographien Bedeutenderes und Eigenartigeres geleistet hat, als in seinen Bildern, daß er in diesen Blättern mehr aus sich herausgegangen ist, seine Erlebnisse vor der Natur stärker und unmittelbarer zur Geltung kommen. Hier erkennt man auch, was ihn an der Kunst Stäblis besonders interessiert hat, und es ist nicht ohne Reiz zu beobachten, wie der feinfühlige Österreicher die pathetischen Derbheiten des Schweizers mehr ins Empfindsame umsetzt. Das Athmosphärische, das Spiel von Sonne und Wolken, erhält in diesen Blättern eine Bedeutung, die kein Gemälde Stadlers ahnen läßt. *A. L. M.*

ANTON FAISTAUER

Eine Kollektivausstellung in der Galerie Arnot gibt einen Überblick über Anton Faistauers Fortarbeit und jetziges Werk (worüber auch die Illustrationen im eben erschienenen 7. Heft der »Bildenden Künste« einigen Aufschluß vermitteln). Der junge Künstler, der vor etwa einem halben Dutzend Jahren mit den fahrig suchenden Malereien eines begabten Anfängers vor das Publikum trat und dann vor dessen Augen einen Teil seiner trüb gärenden Entwicklungskämpfe durchmachte, hat nun seinen Stil gefunden; aus den verschiedenen Möglichkeiten, die sich ihm boten, hat er das malerische Talent als seine stärkste Gabe befunden und zu voller Kraft emporgepflegt. Faistauer ist heute Maler und nichts als Maler; seine Farbe blüht und glüht in fettem Glanz; Menschenleiber und Landschaften sind in die gleiche üppige Vegetabilität getaucht wie die Stilleben und Blumenstücke, in denen Kraft und Beschränkung des Künstlers am glücklichsten zur Geltung kommen. Dieses Betreiben der Malerei als bloßen Augenkult ist innerhalb des jungen Geschlechts, dem Faistauer angehört, auffallend; es erniedrigt das gelungene Werk zum Zufallstreffer und macht das minder gelungene zum geschmackvollen Farbenfleck. Was dieser leuchtenden Farbigkeit als festes Gerüste des Aufbaus und der Raumgestaltung

eingesenkt ist, ist dunkel waltender Instinkt oder allgemeiner Besitz der ganzen Generation; ein Suchen in den hie und da halbausgefahrenen Geleisen Cézannes ist nirgends zu bewußter und folgerichtiger Arbeit gestrafft. Kein Pfadfinder, sondern ein glücklich begabter Ausformer des Zeitstils gelangt hier zu Worte. Faistauer steht im Umkreis der lebendigen künstlerischen Arbeit ähnlich wie ein österreichischer Vorfahr, Charles Schuch, zum tiefer dringenden Wirken eines Courbet und Leibl; er schöpft gleich jenem die glänzende Oberfläche ab und hebt die Dinge, die er malt, in die Idealsphäre erhöhter Existenz oder zumindest feister Üppigkeit, die in einem alteingewurzelten Bedürfnis nach festlicherem Prunk ihren Grund hat. Schuch, der mit seiner starken Geistigkeit aus dieser Bindung einen Vorzug zu gewinnen verstand, ist eine Kost für Feinschmecker einer bestimmten Art geblieben; gegen Scheffler sei betont, daß der Instinkt der Nation, der ihn nicht in den kleinen Kreis der großen und lebenfördernden Meister aufnehmen will, sich wieder einmal als gerechter erwiesen hat als die Logik des Marktes und die Interessen des Handels. Auch Faistauer steht vor der Wahl, ein Meister im Kleinen zu sein und diese selbstsüchtige Einengung durch immer feinere Vervollkommnung zu rechtfertigen oder aber den Mut der Jugend zu haben, sicheren Besitz noch einmal um ungewisse größere Hoffnung preiszugeben. Für ihn ist entschlossene Selbstbesinnung um so wichtiger, als seiner Kunst ein gefährlicher Tropfen Süßigkeit innewohnt; noch besitzt sie das Reine und Reinliche, das es nach Immermanns Ausspruch für einen Künstler hat, nicht in der Mode zu sein, aber gerade für Faistauers Art ist es schwer, die Linie, die Künstler und Publikum trennt, nicht entgegenkommend zu überschreiten. *HANS TIETZE.*

NEKROLOGE

Einer der ältesten Mitarbeiter der Zeitschrift für bildende Kunst, der in den sechziger und siebziger Jahren sich regelmäßig, besonders am Beiblatt, betätigte, ist in **Bruno Meyer** aus dem Leben geschieden. Der heute ziemlich vergessene Mann hat einst großes Ansehen genossen und schien zu weiterem Aufstieg berufen, der ihm leider versagt geblieben ist. Nicht vergessen soll werden, daß er zu denen gehörte, die Menzels Bedeutung verhältnismäßig früh erkannt und verkündet haben. Bei Menzels 100. Geburtstage erinnerten wir schon daran, wie in einem alten Bande der Kunstchronik Bruno Meyer bei der Besprechung einer Berliner Auktion, in der zum ersten Male Probedrucke von Menzel vorkamen, auf den schweren Fehler der Berliner Museen aufmerksam machte, sich diese Blätter nicht zu sichern. Auch sonst findet sich in den alten Berliner Kunstberichten, die Meyer regelmäßig für die Kunstchronik schrieb, noch heute manches Goldkorn, das das Auge der historischen Forschung immer wieder auf Meyer lenken und sein Andenken lebendig erhalten wird. — Bruno Meyer war 1840 in Kempen geboren, promovierte 1864 mit einer archäologischen Dissertation und wandte sich dann ästhetischen und kunstpädagogischen Studien zu, die ihn zu einem geschätzten, auch staatlich angestellten Kunstgeschichtslehrer machten und ihm den Professortitel eintrugen. Später wandte er seine Interessen und seine Arbeit den reproduktiven Künsten und Urheberrechtsfragen zu und betätigte sich vielfach publizistisch.

August Rodin †. Von den bedeutenden französischen Künstlern, die dem letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts ihren Stempel aufgedrückt hatten, lebte gerade noch ein kleines Häuflein: Monet, Renoir, Degas und Rodin. Degas ist vor ein paar Wochen gestorben, und nun ist auch Rodin am 17. November dahingegangen. Rodins Ruf war ganz gewaltig. Er war eine Weltberühmtheit. Die Anerkennung ist spät für ihn gekommen, ebenso spät wie zu allen andern, und er ist dadurch ebenso hart und stark geworden wie die andern mitstrebenden Genossen.

Um Rodins Kunst ganz gerecht zu werden, ist die künstlerische Anschauung unserer Zeit gerade nicht günstig. Die bildhauerischen Ideen unserer Künstlergeneration stehen der Rodinschen Auffassung mit vollster Entschiedenheit entgegen. Natürlich gibt es eine Qualität, die über jede Zeit und Anschauung erhaben ist, die trotz aller Stilwandlungen ihren Wert behält. Wenn man sich aber noch in der Gegendruckperiode befindet, so fällt es einem schwer, eine Sache schon historisch nehmen und werten zu sollen, gegen die immer noch gekämpft wird, wenn auch mit sichtbarem Erfolge. Wer künstlerisch mit seiner Zeit lebt, sei es als Künstler oder Wissenschaftler, wird kaum unbefangenen Sinnes das erst kürzlich Überwundene richtig abschätzen können. So haben sich in die Nachrufe für den hohen Meister schon recht harte Urteile eingeschlichen, was vor zehn Jahren sicherlich nicht der Fall gewesen wäre. Die Berechtigung dazu wollen wir nicht untersuchen, vielmehr bei dieser Veranlassung überhaupt nur gedenken, was Rodin als künstlerisch schöpferische Kraft der Welt geschenkt hat.

Rodin wurde am 4. November 1840 in Paris geboren. Als Vierzehnjähriger kommt er als Schüler zu Lecoq de Boisbaudran in die École d'art décoratif, wo er den Grund zu seiner »rationellen Naturbetrachtung« gelegt haben soll. Erst 1864, also nach zehnjähriger Facharbeit, wagt er den ersten Schritt in die Öffentlichkeit, der aber fehlschlägt, da sein »Mann mit der zerbrochenen Nase« vom Salon abgelehnt wird. Die Sorge ums tägliche Brot zwingt ihn, für die Porzellanmanufaktur von Sèvres zu arbeiten, was Jahre um Jahre verschlingt. Innerlich aber ist dieser Abschnitt die Zeit der Vorbereitung und Klärung. 1871 geht Rodin als Gehilfe Rasbourgs nach Brüssel, wo er bis 1878 bleibt. Nach den Aussprüchen des Meisters waren diese Brüsseler Jahre eine sehr fruchtbare und glückliche Zeit für ihn; denn sie umschließt die erste italienische Reise 1875 — man weiß ja, was Italien und Michelangelo für ihn bedeutete — und 1877 das erste wesentlich selbständige Werk, das »Eherne Zeitalter«, jene prachtvolle Jünglingsfigur, die die Bedingungen aller künftigen Werke an Auffassung und Ausführung im Grunde enthält. Nun läßt sich der Schöpfungsdrang nicht mehr zurückhalten, und es folgt eine lange Reihe von Meisterwerken, viele mit glücklicher Hand in gelegener Zeit vollendet, so manches große Werk aber unvollendet, durch Jahrzehnte hindurchgeschleppt, verbessert und umgeformt, vielleicht einer Vollendung überhaupt nicht fähig. Dazu gehört das »Höllentor« und das »Denkmal der Arbeit«, beides Werke, zu denen viele Einzelfiguren entstanden sind, die aber als Ganzes unfruchtbar waren, weil solche Aufgaben ein hohes Maß architektonischen Gestaltens verlangten, was Rodin aber überhaupt nicht besaß. Darum können wir auch seinen Denkmälern nicht uneingeschränkt zustimmen. In Einzelheiten wundervoll, in der Gesamtheit aber der Geschlossenheit und Größe entbehrend. Es sei hier auf die »Bürger von Calais« gewiesen, von denen jede Figur für sich in Ausdruck und Gebärde, in der ganzen Art ihrer Erfindung ein Meisterwerk ist. Das naturalistische Nebeneinanderstellen aber führt zu keinem Zusammenklingen der Formen, nicht zu jenem Rhythmus, der aus einer Vielheit erst eine Einheit schafft. Der »Balzac« ist in diesem Sinne glücklicher daran, weil er als Einzelfigur diesen Rhythmus nicht unbedingt braucht. Diesen Mangel haben selbst seine begeistertsten Lobredner gefühlt und

Meier-Graefe sagt in seiner Entwicklungsgeschichte: »Rodins Kunst ist Galerieplastik«.

Trotz aller Einwände aber hat Rodin doch da Bleibendes und Unvergängliches geschaffen, wo es galt, ein Stück Leben aus dem harten Stein hervorzuzaubern. Die Erscheinung eines Körpers, seine von Licht und Luft umflossene Oberfläche in eine plastische Form zu bringen, das ist die Domäne seiner Arbeit. Man kann einen jeden Körperteil daraufhin betrachten, und man wird vollständig in den Bann dieses ungeheuren Könnens gezogen, das auf Grund einer äußerst scharfen Naturbeobachtung und -erforschung eine persönliche Kunstform schafft. Und diese Art seines künstlerischen Gestaltens wird sich eben in der Bildnisdarstellung am Reinsten und Widerspruchslosesten offenbaren können. So gehören denn wohl auch seine Büsten von Victor Hugo, Dalou, Falguières, Laurens, Rochefort, seine Frauenbildnisse, die von einer ganz wundervollen Sinnlichkeit getragen sind, zu den unter allen, auch noch so veränderten Verhältnissen bleibenden Meisterwerken der Bildhauerkunst.

PERSONALIEN

Dr. A. Pit, der Direktor des Niederländischen Museums (wie die kunstgewerbliche und Skulpturen-Abteilung des Ryksmuseums offiziell heißt) ist von seinem Posten zurückgetreten, um sich ganz seinen kunstgeschichtsphilosophischen Studien widmen zu können.[1]) Pit hat sich um die ihm fast 20 Jahre lang unterstellt gewesene Anstalt die größten Verdienste erworben. Als Sammler ist er stets bestrebt gewesen, einige allzu empfindliche Lücken, die das Museum bei seinem Amtsantritt aufwies, auszufüllen. Besonderes Interesse brachte Pit der ausländischen italienischen und französischen Kunst entgegen, für die nach der ursprünglichen Bestimmung des Museums, wie sie in dem Titel festgelegt war, kein Raum war. Seiner Initiative ist es zu verdanken, daß man den engen nationalen Standpunkt verließ und auch nicht holländische Kunst, besonders wenn sie, wie z. B. in der Keramik, auf die nationale Produktion richtunggebend gewesen ist, des Ankaufs würdig erachtete. So entstand unter Pit die Abteilung islamitischer Fayencen. Auch die Schaffung einer kleinen, aber erlesenen Sammlung italienischer Bildwerke ist hauptsächlich sein Werk; ferner ist manches charakteristische französische Möbelstück, sowie einige französische Bildwerke des Mittelalters und des 18. Jahrhunderts im Laufe der Jahre von Pit aufgespürt und erworben worden. Das hohe wissenschaftliche Niveau, zu dem das Museum unter Pits Leitung erhoben wurde, bezeugen am besten die zahlreichen Kataloge und anderen wissenschaftlichen Arbeiten, die von Pit und seinem Stabe von Hilfskräften, Jan Kalf, Professor Vogelsang, M. van Notten und Fräulein E. Neurdenburg veröffentlicht worden sind. Damit die reiche Erfahrung, die sich Pit in seiner langen Praxis angeeignet hat, dem Museum auch fernerhin erhalten bleibe, ist er zum »Adviseur« der Anstalt ernannt worden. Zu seinem Nachfolger ist der bisherige zweite Direktor der Sammlung, M. van Notten, berufen, der sich durch seine Monographie über Rombout Verhulst, den Bildhauer des holländischen Barock, und seine in Gemeinschaft mit Prof. W. Vogelsang unternommene Herausgabe von holländischen Holzbildwerken des Mittelalters einen Namen erworben hat. Van Notten ist wie sein Vorgänger ein Schüler der Ecole du Louvre.

1) Wir sind in der angenehmen Lage, unsere Leser im Hauptblatt demnächst mit einer sehr interessanten Studie Pits über die Entwicklungsgeschichte des Ornaments, worin eine Neuorientierung auf diesem labyrinthischen Gebiete versucht wird, bekannt machen zu dürfen.

DENKMALPFLEGE

Das Holstentor von Lübeck in Gefahr. Häuser will man herumgruppieren und ein Volkshaus ist bereits geplant. Wie auch immer man die Lösung anstreben mag, sie muß ein Kompromiß zum Schaden des Holstentors sein und dem Neubau Unfreiheit aufnötigen. Man wird versuchen, die sogenannte malerische Eingruppierung zur Anwendung zu bringen und wird den Charakter dieses einsamen Riesen durch kontrastierende Niedlichkeiten, die sich ihm anschmiegen sollen, in unwürdige Gesellschaft bringen. Denn wer würde es wagen, das stumme Gleichmaß dieses ehernen Rhythmus, der mit breiten Eisenringen umlegt, nur mühsam seine trotzige Kraft bändigt, einem modernen Volkshaus aufzunötigen. Oder man wird vielleicht im Bewußtsein der Eigenart der modernen Baukunst sich ohne jede Anpassung gefallen und wird die stolze Eigenart und Freiheit des Tores von der Stadt, die ihm folgt, isolieren. Mit solchen Lösungen kann wohl moderne Städtebaukunst es im Innern einer alten Stadt versuchen, wo vorgefundenen Raumkomplexen ein neues Wandteil eingefügt werden soll. Nicht aber kann sie mit diesen Prinzipien einem alten Bauwerk gegenübertreten, das nur »Stirnseite« war und »in sich geschlossenes Bild« bleiben muß. Auch niedrige Gebäude, deren Masse man mit den einstigen Mauern neben dem Tore rechtfertigen könnte, blieben ästhetische Klügelei. Das Tor ist der erste begrüßende und einladende Händedruck in alten deutschen Städten gewesen. Die freie und offene Hand, die das Holstentor dem Eintretenden entgegenstreckt, darf das schönste und einladendste niedersächische Stadtbild nicht zurückziehen und die Wirkung des Denkmals vernichten, das in der Vorstellung niederdeutscher Eigenart eins der charakteristischsten Dokumente ist und bleiben soll. *W. Karth.*

FORSCHUNGEN

Das neue Heft des **Jahrbuches der Königl. Preußischen Kunstsammlungen** bringt neben der bereits mitgeteilten Rembrandt-Entdeckung im Berliner Schlosse, über die W. von Bode berichtet, und einer Abhandlung von Ernst Ehlers über die Tierabbildungen im Gebetbuche des Kaisers Maximilian, zwei wertvolle Aufsätze, die uns von zwei Künstlerpersönlichkeiten und ihrem Werke eine deutliche Vorstellung und feste Gestalt übermitteln. Karl Schaefer versucht das Werk des Lübecker Bildschnitzers Claus Berg zu bereichern, um wenigstens für die letzte Schaffensperiode des Meisters einen sicheren Überblick gewinnen zu können. Er geht von den beiden gesicherten Werken aus, der Grabplatte des Königs Hans und der Königin Christine von Dänemark und dem berühmten Allerheiligenaltar von Odense, für deren Entstehungszeit er die Jahre von 1519—1521 nachweist. Da urkundliche Nachrichten von zweifelsfreier Bedeutung noch nicht aufgefunden sind, so muß man sich vorläufig mit Schaefers überzeugend vorgetragenen Ausführungen begnügen, daß Claus Berg um 1465 geboren sein wird, daß zwar seine Tätigkeit bis 1510 noch nicht zu veranschaulichen ist, aber für die Folgezeit einige bedeutende Altarwerke ihm sicher zugewiesen werden können. Von 1515 bis 1520 hat er wohl sicher noch in Lübeck gearbeitet und ist erst dann nach Odense übergesiedelt, wo er bis zu seinem Tode, vermutlich 1532, blieb. Die Arbeiten dieser letzten Lübecker Jahre finden sich in Norddeutschland vor. Im Dom zu Güstrow in Mecklenburg stehen an den Pfeilern des Langhauses die ehemals zu den Flügeln eines Altarschreins vereinigten Gestalten der zwölf Apostel, Reliefschnitzwerke aus Eichenholz, die leider nur noch geringe Merkmale ihrer ursprünglichen Fassung erkennen lassen. Die Bild-

werke sind bereits der Kunstwissenschaft bekannt gewesen, aber noch nicht auf die Zugehörigkeit zu Claus Berg erkannt worden. Dann wird der stattliche Altar der Pfarrkirche in Wittstock in der Priegnitz und der Altar der heiligen Sippe aus der Lübecker Burgkirche, jetzt im Museum aufgestellt, dem Meister zugerechnet. Aus diesem Material entwickelt der Verfasser ein sehr bestimmtes Bild dieses in seiner künstlerischen Auffassung ganz persönlichen Meisters.

Im zweiten Aufsatz behandelte Max J. Friedländer den »**Meister von Frankfurt**«, der seinen Beinamen zu Unrecht trägt, da er nur zwei Werke für Frankfurt geschaffen hat, sonst aber wohl als Niederländer in Antwerpen von ungefähr 1495 bis 1520 tätig gewesen sein wird. Sein Hauptwerk ist der Annenaltar, der aus der Dominikanerkirche in Frankfurt in die städtischen Sammlungen gekommen ist. Das zweite Frankfurter Werk ist das Triptychon mit der Kreuzigung, heute im Städelschen Kunstinstitut, das im Auftrage des Frankfurter Patriziers Claus Humbracht und gewiß für eine Kirche Frankfurts ausgeführt worden ist. Einer aus diesen beiden Werken gewonnenen stilkritischen Untersuchung läßt der Verfasser dann eine ausführliche Liste folgen, die 43 Arbeiten dem Meister zuweist.

GESELLSCHAFTEN

In der letzten Sitzung der **Königlichen Archäologischen Gesellschaft in Amsterdam** sprach Dr. Jan Kalf aus dem Haag über burgundischen Einfluß auf die romanische Baukunst in Niederland. Der Vortragende wies nach, daß drei Kirchenbauten im heutigen Königreich der Niederlande, die Abteikirche von Rolduc bei Kerkrade in Limburg (hart an der preußischen Grenze gelegen), die Liebfrauenkirche in Maestricht und die im Anfang des 19. Jahrhunderts abgerissene Marienkirche in Utrecht, deren Äußeres und Inneres uns durch die genauen Zeichnungen und Gemälde Saenredams erhalten sind, auf burgundische Vorbilder zurückgehen. Nicht nur die Anlage der Bauwerke weist nach Burgund, auch die eigenartigen Skulpturen der Kapitäle sind nach Kalf zweifellos burgundischen Ursprungs. Kalf kommt hinsichtlich dieser Kapitäle zu anderen Ergebnissen als Dr. R. Ligtenberg, der in seiner kürzlich erschienenen Freiburger Dissertation stilistische Verwandtschaft mit der deutschen Bildhauerkunst annimmt. *M. D. H.*

DENKMÄLER

In Bozen soll zur Erinnerung an die ruhmvollen Taten des **Kaiserschützenregimentes ein Denkmal** auf der Wassermauerpromenade an Stelle des Laurin-Brunnens errichtet werden. Der Laurin-Brunnen wird auf der Grieser Promenade seine neue Aufstellung finden.

AUSSTELLUNGEN

Ausstellung Le Fauconnier in Amsterdam. Zu den zahllosen modernen Kunsthandlungen in Amsterdam, die alle ihr bestimmtes Genre pflegen, ihre festen Größen kultivieren und — exploitieren, wie van Gogh ihren Breitner, van Wisselingh ihren Bauer und Buffa die beiden Israëls, Vater und Sohn — hat sich kürzlich eine neue gesellt, die abweichend von ihren Konkurrenten den moderneren Richtungen ihre Räume zur Verfügung stellt: bei van der Linden zeigte zuerst eine durch den Krieg hierher verschlagene Tschechin Carola Machotka ihre eigenartigen Arbeiten, Stilleben und Landschaften, ferner sahen wir hier die flächigen und sehr dekorativen Sachen von dem Holländer Piet van Wyngaerdt, und augenblicklich stellt der ebenfalls durch den Krieg hier ansässig gewordene Nordfranzose Le Fauconnier dort aus. Von dem Kubismus und seiner mathematisch-strengen Abstraktheit scheint Le Fauconnier zurückgekommen; der Kubismus war offenbar bloß eine Schule für ihn, eine notwendige Übergangsperiode vom Naturalismus zum Stil. Denn das Streben nach Stilisierung ist geblieben, nur geschieht diese Stilisierung nicht mehr in einer so gewaltsamen Weise wie früher, nicht mehr nach einem fremden, vom Intellekt kommenden Prinzip; sondern aus den Dingen selber wachsen diese vereinfachten und groß gesehenen Formen heraus. Nicht mehr graue Theorie ist der Ausgangspunkt, sondern das Leben und die Wirklichkeit selbst. Aber es ist nicht ein banales Abschreiben der Wirklichkeit, was wir jetzt in Le Fauconniers Werken finden; es ist ein Ringen und Streben, über den zufälligen Gegenstand, eine Landschaft, ein Menschenantlitz, ein paar Blumen hinweg das verborgene Mysterium, das jedem Ding, jedem Wesen zugrunde liegt, fühlen zu lassen. Von Geheimnissen reden die dunkeln Häusermauern in der gespenstischen Abendlandschaft, die an Arbeiten des Norwegers Munch erinnert, und Geheimnisse scheinen uns die stillen, bleichen Menschenkinder auf den Bildnissen zuzuflüstern; das innerste, verborgenste Leben des Menschen drängt in den großen Augen, den fragenden und zweifelnden Mienen nach Äußerung. Auch die weiblichen Akte sind mehr als eine Zurschaustellung weißen Fleisches, sie sollen durch Formen und Töne hindurch das Rätsel und das Tragische des Lebens zum Bewußtsein bringen. In einem Zyklus von vier Gemälden, in denen Verbrechen und Laster in einer großartig vereinfachenden Symbolik der Gebärden dargestellt sind, redet die Stimme des Gewissens ihre vernehmliche und doch nicht vernommene, weil von der Macht der Leidenschaften, des Hasses und der Begierde überschriene Sprache. »Dieu te voit« ist der Titel dieser Folge; daß dieser Gedanke, daß Gott jeden sieht, auch noch in Worten auf dem Bilde selbst als ein Menetekel ausgedrückt ist, scheint uns überflüssig und störend. Doch wird man sich der traumhaften Gewalt dieser Werke nicht entziehen können. Am meisten auf dem Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit steht Le Fauconnier in seinen Blumenstücken, Werken von einer gedämpften, feierlichen Farbenpracht, die aber doch auch wieder über den Gegenstand, diese Blumen, hinausweisen nach etwas Höherem, Transzendentalem, das wie ein Feuer alles Lebende durchströmt. *M. D. H.*

LITERATUR

Otto Greiners Graphische Arbeiten in Lithographie, Stich und Radierung. Wissenschaftliches Verzeichnis von *Julius Vogel.* Mit 40 Taf. in Lichtdruck, Dresden 1917. Verlag von Ernst Arnold (Ludwig Gutbier.)

Ein Buch, das schon durch seine Ausstattung ausdrückt, daß es ein Denkmal für einen hochbewerteten Künstler sein will. Vorzügliches Papier, Antiqua-Type von außerordentlich klarer Schönheit, wohltuendes Satzbild, vornehmer grauer Pappband mit reizvoller, dem Titel gut eingeordneter Vignette nach einer Zeichnung Greiners und vor allem bildliche Wiedergabe aller Blätter des Künstlers mit Ausnahme der Lehrlingsarbeiten, zum Teil in ganzseitigen Tafeln. Diese einfache Ausgabe (65 M.) wurde in 300 Exemplaren aufgelegt, eine numerierte Vorzugsausgabe, auf Japanpapier gedruckt, in Lederband (150 M.) in 50 Exemplaren ausgegeben. Das Vorwort und die 20 Seiten umfassende Einleitung legen noch eindringlicheres Zeugnis ab für die persönlich warme Freundschaft und Verehrung des Künstlers, der das Werk sein Werden verdankt. Der erste Teil der Einleitung gibt eine lebens-

volle Biographie und Charakterschilderung, die das Gesamtbild der Persönlichkeit, welches das 1903 von Julius Vogel über den Maler Greiner veröffentlichte Buch bereits entwarf, vertieft und bereichert. Im zweiten Teil wird eine zusammenfassende Skizzierung des künstlerischen Werdeganges, speziell auf graphischem Gebiet, unternommen. Hier hätte vielleicht noch etwas schärfer umrissen, vor allem die technische Entwicklung noch mehr betont werden können. Man erführe gern von dem besten Kenner Greinerscher Kunst und ehemaligen Vertrauten des Künstlers von seinen ersten Entwicklungsjahren an, unter welchen Gesichtspunkten oder Einwirkungen Greiner allmählich vom kraftvoll breiten, malerisch tonigen Strich zu dem zarten rein graphischen der Spätzeit überging, ob er damit das Umflossensein von durchsichtiger lichter Luft zum Ausdruck bringen wollte, das zuweilen tatsächlich erreicht wurde und so eine Umsetzung impressionistischer Anschauungen von der malerischen in die streng graphische Ausdrucksweise erstrebte. Auch hätte der Sammler vielleicht noch ein Namhaftmachen der wichtigsten und seltensten Drucke nach ihrer augenblicklichen Bewertung in diesem Kapitel gern gesehen. Die Beschreibungen der 112 Drucke sind außerordentlich gewissenhaft gegeben, was in Anbetracht dessen, daß besonders die frühen tonigen Werke selbst im Original schwer erkenn- und deutbare Teile enthalten, eine Ergänzung der Abbildungen bedeutet. Denn trotz ihrer Schärfe können sie bei kleinerem Format nicht immer alles Notwendige vermitteln. Die Beschreibung der Zustände gibt ein klares Bild des betreffenden Stadiums, und die Heranziehung von Studien in Zeichnung, Ölgemälden gleichen Inhalts und Angabe von deren Besitzer oder deren Abbildungen macht das Werk auch für die weitere Forschung über den Maler und Zeichner Greiner zur wichtigen Quelle. Daß bei den Beschreibungen zuweilen der Stil zu schwer, die Sätze zu lang und darum unübersichtlich geraten sind, ist ein aus der Tugend der Genauigkeit erwachsener Fehler. Wer je nach einem Verzeichnis graphische Blätter bestimmen mußte, dankt dem Autor die Knappheit des Satzbaus besonders. Bei Greiner ist der Fehler nicht folgenschwer, weil die Blätter sich inhaltlich meist stark und darum rasch scheiden. Wünschenswert wäre es (nicht nur in bezug auf dieses Buch, sondern alle Werke dieser Art), wenn, was bisher nicht üblich, bei Bücherzeichen und Bildnissen eine ganz knappe Orientierung über den Besitzer oder Dargestellten erfolgte, d. h. seinen Beruf, oder bei Damen ihre Familie u. dgl., da sich ja meist die Darstellung darauf bezieht. Auch die Angabe des Aufenthaltsortes, ob noch lebend oder schon verstorben, als Quelle für weiter Forschende, wäre nützlich (ersteres übrigens von Vogel meist berücksichtigt), weil doch solch streng wissenschaftliche Werke auch in ferner Zukunft, der persönliche Beziehungen längst versunken sein werden, noch grundlegend für die Kunstgeschichte sind.

Daß man immer im »guten Deutsch« ruhig schreibt: »Ex libris Wilhelm Weigand« usw. unter Ignorierung des Sinnes, der den Genitiv fordert, ist eigentlich eine Sprachsünde, auf welche bei dieser Gelegenheit einmal hingewiesen sei.

Eine selbst dem praktischen Fachmann nicht immer leicht zu lösende Scheidung der Photolithographien, Lichtdrucke und Strichätzungen von den Originallithographien Greiners wurde im Anhang unternommen, was falschen Bewertungen dankenswert entgegenarbeitet. Ein sorgfältiges Register erleichtert noch die Benutzung dieses Werkes, das den Künstler ebenso ehrt, wie es dem Autor einen ehrenvollen Platz in der Reihe der Verfasser von Oeuvre-Katalogen sichert. *H. Heyne.*

Hessen-Kunst 1918. Herausgegeben von Dr. *Chr. Rauch.* Zeichnungen von Otto Ubbelohde. Verlag von N. G. Elwert, Marburg.

Mit der gewohnten Pünktlichkeit ist gut zwei Monate vor dem Jahresende der »Hessenkalender« in seinem zwölften Jahrgang erschienen, trotzdem dessen Herausgeber im Felde steht; und der für Heimatkunst unermüdlich tätige Verleger, der im Sommer unter dem Titel »Hessen-Heimat« ein mit zahlreichen Illustrationen der besten hessischen Künstler geschmücktes Heft hat erscheinen lassen, hat auch dieser neuen Veröffentlichung die gewohnte gute äußere Ausstattung hinsichtlich des Papiers, der Klischees und des Druckes zu geben verstanden — aller Schwierigkeiten ungeachtet. Den Bildschmuck: Titel, Kalenderbilder und die eingestreuten ganzseitigen Illustrationen, Motive heimatlicher Landschaft und Städte, hat dieses Mal Otto Ubbelohde beigesteuert, dessen Name als Illustrator sich längst in Deutschland guten Klang erworben hat.

Von den kunsthistorischen Beiträgen behandeln zwei junge Künstler, die der Krieg als Opfer allzu früh der Kunst genommen hat: den Architekten Otto Doerrbecker, dem Wiedemann den warm anerkennenden Nachruf widmet, und den Maler Max Hoffmann, dessen Zeichnungen der Marburger Ordinarius R. Hamann künstlerisch analysiert. Drei weitere kurze Aufsätze handeln von alter Kunst. Die Denkmäler der Stadt Schlitz in Oberhessen bespricht H. Knodt; einen bedeutenden Kruzifixus im Dorfe Caldern bei Marburg (14. Jahrhundert) schreibt der Archivdirektor Küch dem Marburger Lettnermeister zu und ein übersehenes Werk Backofens veröffentlicht Klingelschmitt, den Kruzifixus aus Tuff in der Mainzer Peterskirche. *Gronau.*

Die Ausgabe einer wichtigen kunstgeschichtlichen Veröffentlichung steht für Anfang Dezember bevor: **Wilhelm von Bode** hat seine vor zehn Jahren unter dem Titel »Rembrandt und seine Zeitgenossen« bei E. A. Seemann herausgegebenen Studien einer vollständigen Umarbeitung, Vermehrung und Erweiterung unterzogen und daraus ein reich illustriertes Handbuch gestaltet, das unter dem Titel Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen jetzt bei E. A. Seemann erscheinen wird.

VERMISCHTES

Eine neue Art der Vereinsgabe und ihrer Verteilung hat der **Sächsische Kunstverein** am 30. Juni 1915 beschlossen, und dieser Beschluß wird jetzt zum erstenmal ausgeführt. Der Übelstand der Vereinsgabe in allen Kunstvereinen liegt wie bekannt darin, daß 2000 oder noch mehr Mitglieder alle dasselbe Kunstblatt erhalten und daß es durch diese Massenauflage von vorn herein entwertet ist. Um also den etwa 2200 Mitgliedern des Sächsischen Kunstvereins nicht mehr wie bisher Massenauflagen, sondern künstlerisch wertvolle Werke in kleiner Auflage zu bieten, werden etwa 11 graphische Werke, bei Plastik entsprechend weniger, angekauft. Die graphischen Blätter werden von den Künstlern unterschrieben. Die 2200 Mitglieder werden dann in 11 Gruppen eingeteilt und jede Gruppe erhält ein Blatt, so daß also nur 200 Mitglieder dasselbe Blatt erhalten. Welches Blatt jede Gruppe erhält, wird durch das Los bestimmt. In diesem Jahre werden neun Radierungen und zwei Holzschnitte verlost, und zwar sind darunter recht erfreuliche Kunstwerke: Die Urwaldwetterbäume von Georg Gelbke, die Alte Ziegelei von Artur Henne, der Kirchgang in Dachau, Holzschnitt von Walther Klemm in Weimar, die Eisbahn auf dem Müggelsee von Paul Paeschke in Berlin, Sitzendes Mädchen von Carl Anton Reichel in Salzburg, Windmühle von Carl

Walther, Holländische Fischer von Georg Jahn, Silberfasan, farbiger Holzschnitt von Martin E. Philipp, Meeresbrandung von Max Pietschmann, Mainbiegung von Adolf Schinnerer in München und Kirche am See von Robert K. F. Scholtz in Berlin. Diese neue Art der Vereinsgabe wird sicherlich den Beifall der Mitglieder finden und dürfte sich zur Nachahmung empfehlen. Für das folgende Vereinsjahr sind bereits graphische Blätter von Erich Buchwald-Zinnwald, Erich Büttner-Berlin, Otto Fischer, Peter Halm-München, Otto Hettner, Hermann Kätelhön-München, Hans Nadler, Walther Rehm, Rudolph Scheffler, Otto Schubert und Fritz Stotz als Vereinsgabe vorgesehen.

Förderung der Freskomalerei. Der 1905 verstorbene Kunstfreund Freiherr Thompson von Biel hat die Summe von sechzigtausend Mark für die Gründung einer Stiftung zur Hebung der Freskomalerei ausgesetzt. Der Zweck der Stiftung ist, jungen Künstlern Gelegenheit zu geben, eine Aufgabe monumentaler Art zu lösen. Hierzu sind die Zinsen, wenn sie den Betrag von 3000 M. erreichen, zu verwenden. Den Kunstakademien Düsseldorf, Karlsruhe, Dresden, München und Berlin bleibt abwechselnd die Vergebung des Betrages überlassen. In diesem Jahre steht das Verteilungsrecht der Münchener Akademie zu. Sie ist bereit, Bewerbungen von Hausbesitzern und Instituten in Bayern, die eine Ausschmückung von Hallen, Treppenhäusern oder Sälen wünschen, bis zum 1. Dezember 1917 entgegenzunehmen. Der ausführende Künstler (Studierende der Akademie) wird von der Akademie bestimmt und erhält für seine Arbeit den ausgesetzten Stipendiumsbetrag.

Die **Prospero-Drucke.** Im Verlag von Erich Reiß werden demnächst unter dem Titel »Prospero-Drucke« von unseren ersten Graphikern illustrierte Bücher erscheinen. Als erster Druck ist vorgesehen: das Buch Hiob mit Steindrucken von Willi Jaeckel. Dann sollen folgen: Mohammed, der Roman eines Propheten von Klabund, mit einer Lithographie von Slevogt und einer Radierung von Meid; »Novellen aus der Bibel« mit Lithographien von Erich Büttner und die »Ballette des Deutschen Theaters«, mit Text von Oskar Bie und Lithographien von Ernst Stern.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 10. 7. Dezember 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

HAT SCHADOW GOETHES GESICHT ABGEGOSSEN?

Von Georg Bötticher

In Friedrich Zarnckes 1888 erschienener, jetzt längst vergriffener verdienstvoller Schrift »Kurzgefaßtes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethe's Bildnis« heißt es auf Seite 80 unter der Überschrift: »Gesichtsmaske und Büste von Joh. Gottfr. Schadow«:

a) Die Gesichtsmaske, Weimar, Februar 1816. Ein einziges Exemplar in Bronze gegossen, sonst nur Gipsabgüsse, die von der Eichlerschen Officin in Berlin zu beziehen sind. Der Bronzeabguß kam in den Besitz Theod. Hildebrandts in Düsseldorf, von ihm in den des Dichters Wolfg. Müller von Königswinter. Jetzt auf dem Großherzogl. Museum in Weimar (Neuerdings im Goethe-Nationalmuseum).

Goethes Tagebuch ist hier nicht ganz klar und ausgiebig. Er erwähnt zwar wiederholt des Künstlers, als dieser sich im Januar und Februar 1816 in Weimar bei Goethe des Rostocker Blüchermonuments wegen aufhielt, aber das Hauptinteresse war damals offenbar eben diesem zugewandt. Am 8. Februar heißt es: »Dir. Schadow. Porträt«, darunter aber kann nur die Profilzeichnung zu der großen Medaille verstanden werden; dann am 10.: »Direktor Schadow, Gall'sche Maske, Kupfermünzen betrachtet«. Wir müssen dies wohl so deuten, daß am 10. eine Abnahme, wie 1807 durch Weisser für Dr. Gall, stattgefunden habe. Das reimt sich wohl zusammen mit den Einzeichnungen Schadows in sein Tagebuch (Wittich, Kunstwerke und Kunstansichten von Schadow 1849, S. 151): »Sein (Goethes) Gesicht wurde auch in diesen Tagen abgeformt . . . Von dieser Gesichtsmaske wurde ein Bronze-Abguß hergestellt«.

So weit Zarncke. Durch diese seine Behauptung und auf seine Autorität hin ward die Annahme von einer Abformung des Gesichts Goethes durch Schadow allgemein.

Seine Darlegung klingt ja zunächst recht annehmbar, hält aber einer gründlichen Untersuchung in keinem Punkte stand.

So hat Goethe den Vorwurf der Unklarheit und Unausgiebigkeit in den betreffenden Stellen seines Tagebuchs keineswegs verdient. Er berichtet nur nicht, was die Voreingenommenheit Zarnckes berichtet zu sehen wünschte. Sonst ist vielmehr anzuerkennen, daß er trotz der Fülle der verschiedensten Geschäfte, die damals auf ihn eindrangen, alle Phasen seiner Zusammenkunft mit Schadow, allerdings mit der ihm eigentümlichen Knappheit, notiert hat. Hier seine Aufzeichnungen (Goethes Tagebücher 5. Band. Weimar 1893. Seite 202 u. f.):

»25. Jan.: Kamen Abends Kapellmeister Weber und Direktor Schadow. 26. Jan.: Dir. Schadow bei mir. 27. Jan.: Schadow'sches Modell . . . Prof. Schadow. Beratung mit demselben. 28. Jan.: Nach Tische Beschäftigung mit dem Modell. 29. Jan.: Mittag die Berliner. 30. Jan.: Dir. Schadow, Raphaelische Kupfer besehen. 3. Febr.: Dir. Schadow wegen der Basreliefs. 4. Febr. Mittags Dir. Schadow. 7. Febr.: Dir. Schadow. 8. Febr.: Dir. Schadow, Porträt. 9. Febr.: Dir. Schadow. 10. Febr.: Im Palais bei Schadow. Dir. Schadow. Gallische Maske, Kupfermünzen betrachtet«.

So weit Goethes Tagebuch. Sollte der gewissenhafteste der Dichter eine so aufhältliche und lästige Operation, wie das Abformen des Gesichts an lebendigem Leibe ist, unerwähnt gelassen haben? Der schon die Weissersche Abformung als höchst unbequem empfunden hatte?!

Hören wir nun, was und wie Schadow über diese Zusammenkunft berichtet.

In dem schon von Zarncke angeführten Tagebuch Schadows (veröffentlicht durch Wittich in »Kunstwerke und Kunstansichten Sch.'s. Berlin 1849) fällt sogleich der wunderlich-naive, oft konfuse Stil und die unzuverlässige Berichterstattung auf, die den Leser bald veranlaßt, die Mitteilungen mit Vorsicht aufzunehmen. Als Beweis für seine Unzuverlässigkeit mag nur erwähnt werden, daß Schadow am 29. Jan. 1816 verzeichnet: »Am Abend waren wir im Theater . . . Schiller, welcher abgesondert saß, sah man nur von Weitem.« Ferner, am 3. März (soll heißen Februar): »Herr von Schiller war nicht in Weimar, und machte ich dessen Gattin Nachmittags meine Aufwartung.«

Schiller, der seit 11 Jahren tot war!

Bei der Neigung Schadows, in seinen Berichten Hauptsächliches und Nebensächliches bunt durcheinander zu mischen, beschränken wir uns auf die Wiedergabe der Stellen, die die Medaille mit Goethes Porträt und die sogenannte »Maske« betreffen. Schadow bemerkt darüber: »Am 6. Febr.: Herr von Goethe, der Sohn, kam zu mir, mit dem Wunsche, seines Vaters Profil in Wachs zu modellieren.« Späterhin: »An demselben Morgen (welches Tages sagt er nicht) saß Herr von Goethe zu dem Profil in Wachs, wozu ich nachher einen Pegasus modellierte. Diese bilden zusammen eine Medaille, welche ein dutzendmal in Metall gegossen ward und sich daher nur in wenigen Münz-Sammlungen befindet. Sein Gesicht wurde auch in diesen Tagen abgeformt; von dieser Maske wurde ein Abguß in Bronze gemacht, welchen der Maler Hildebrand in Düsseldorf besitzt, und nach welchem ich eine Büste in Marmor anfertigte.

Der hier von mir unterstrichene Satz ist die einzige Stelle, auf die Zarncke seine Behauptung: Schadow habe Goethes Gesicht abgegossen, gründet. So allgemein und ungenau sie gehalten ist, würde sie doch, obgleich Goethes Tagebuch nichts von solcher Abformung weiß, Beachtung verdienen, wenn eben Schadow als Berichterstatter zuverlässiger wäre, vor allem aber, wenn — und jetzt kommen wir zum Hauptpunkt in dieser Sache — ein wichtiger und ausschlaggebender Umstand nicht dagegen spräche.

Um diesen klar darzulegen, muß einiges vorausgeschickt werden.

Bekanntlich hat Weisser zweierlei Masken von Goethes Gesicht angefertigt, die beide in den Handel gelangt sind. Eine — die eigentliche Abgußform — mit geschlossenen Augen und das Haar bedeckender Kopfbinde, und eine zweite mit hinzumodelliertem Haar, Ohren und geöffneten Augen.

Von Schadows Maske dagegen existiert nur eine Form: die bronzene und die gipsernen Masken zeigen gleicherweise die Kopfbinde und die geöffneten Augen (wenn auch in anderer Weise geöffnet wie auf der Weisserschen Maske).

Schon dem Leipziger Psychiater Möbius waren Bedenken aufgestiegen, daß Goethe sich zweimal der lästigen Operation des Abformens unterzogen haben sollte. Er stellt darüber und über die verschiedenen Masken allerlei Betrachtungen an (Ausgewählte Werke von P. J. Möbius. Leipzig 1903, Band III. Goethe II. Teil) kommt aber nicht zur Klarheit darüber. Ungenügende Kenntnis des Materials und Unvertrautheit mit dem technischen Vorgange des Abgießens verhinderten ihn, für sich selbst und andere Licht in dies Chaos zu bringen.

Was Möbius nicht geglückt ist, hat der Bildhauer Seffner in Leipzig, einer der bedeutendsten Porträtbildner Deutschlands, neuerdings erreicht. Dieser ist seit längerem damit beschäftigt, auf Grund des Weisserschen ersten Abgusses — also des einzigen Materials, das die Züge des Dichters ganz getreu aufbewahrt — eine Büste anzufertigen, von der er absichtlich alles Stilisieren, alles Verschönern und überhaupt Verändern in den durch Weisser festgehaltenen Zügen fernhalten will. Ganz im Sinne Goethes selbst, der, da Boisserée eine Büste von ihm wünscht, den Weisserschen Abguß als »wohlgeraten« und »in den Formen ganz genau« als Grundlage dazu empfiehlt. Wohl hat ja schon Rauch diese Maske für seine Büste Goethes benützt, aber, bei aller Hochstellung derselben über alle Goethebüsten, ist doch eine gewisse Stilisierung derselben, beispielsweise durch hervorgehobenes Kinn, nicht zu verkennen. Seffner war bei seiner Arbeit an der Goethebüste, bei Vergleichung der Weisserschen ersten Maske mit der sogenannten Schadowschen schon immer die völlige Geichheit beider aufgefallen, die sich aufs kleinste Gesichtsfältchen, wie auch auf jedes Fältchen der das Haar deckenden Kopfbinde erstreckt. Muß es nicht ganz unmöglich erscheinen, daß ein Gesicht innerhalb neun Jahren auch im geringsten Detail keinerlei Veränderung erlitten haben sollte? Und ist es undenkbar, daß eine Kopfbinde von Schadow genau bis auf den Millimeter an der gleichen Stelle und in den völlig gleichen Falten wie auf der Weisserschen Maske gelegt werden konnte?

Vielmal wiederholte, höchst gewissenhafte Vergleiche beider Masken, die Seffner auch unter Herbeiziehung kunstverständiger Freunde anstellte, brachten ihn und alle, die diesen Vergleichen beiwohnten, zu der unumstößlich festen Überzeugung: Hier liegt ein und dieselbe Maske vor, und Schadow hat lediglich die Abgußform Weissers von neuem abgießen lassen.

Seine Angabe: »Sein Gesicht wurde auch in diesen Tagen abgeformt«, ist natürlich keineswegs eine beabsichtigte Täuschung, er hat sich nur — wie ihm das sehr oft passiert — ungeschickt ausgedrückt und sagen wollen: »Seine Gesichtsmaske wurde auch in diesen Tagen abgeformt«. Nach diesem Neuabguß wird er die Augen geöffnet und ein Exemplar davon in Bronze haben gießen lassen; seine Angabe ist auch darin unklar und ungenau, er vermengt Weimarer mit Berliner Tätigkeit, denn der Bronzeguß hat zweifellos erst in Berlin stattgefunden.

Wir haben aber noch ein indirektes Zeugnis von Goethe selbst dafür, daß er sich nur einmal, eben durch Weisser, das Gesicht hat abformen lassen.

Im Jahre 1820 wandte sich Sulpiz Boisserée, im Auftrag einer Frankfurter Gesellschaft von Goetheverehrern, an den Dichter mit der Bitte, Dannecker einige Sitzungen zur Anfertigung seiner Statue zu gewähren.

Goethe antwortete ihm hierauf am 27. Februar 1820 (Sulpiz Boisserée. Stuttgart 1862. Zweiter Band, Seite 273): »Wegen der Reise unseres trefflichen Danneckers hierher sind mir diese Zeit über Zweifel aufgestiegen . . . Es sind wohl sechs und mehr Jahre, daß ich Gall zu Liebe, der bei uns einsprach, meine Maske abformen ließ, sie ist wohl geraten; Weisser hat sie nachher aufgesetzt und die Augen geöffnet, sollte es nicht hinlänglich sein, wenn ich beides hinsendete? . . . Die Formen sind hier ganz genau, Geist, Leben und Liebe muß ja ohnehin der Künstler hineinstiften . . .«

Könnte Goethe, der sich so lebhaft der Abformung durch Weisser entsinnt, daß er sie vor »6 und mehr Jahren« — in Wahrheit geschah sie vor 13! — erlebt zu haben glaubt, eine erst vor vier Jahren stattgefundene — eben die angebliche durch Schadow — wohl vergessen haben? — Ganz undenkbar.

Es bleibt dabei: Goethe hat sein Gesicht von Schadow nicht abformen lassen. Die gegenteilige irrige Annahme ist entstanden auf Grund der unlogischen Ausdrucksweise Schadows in seinem Tagebuchbericht und der ungenügenden Prüfung dieses Berichts, sowie der unsorgfältigen Vergleichung der beiden Masken durch den sonst so gründlichen Zarncke. Dieser hat wohl eine Empfindung davon gehabt, daß die beiden Gesichtsmasken, von Weisser und von Schadow, sich merkwürdig gleichen, »ob-

wohl sie fast 9 Jahre auseinander liegen«. Aber indem er dennoch vorhandene Unterschiede anzugeben versucht, findet er solche in Dingen, die gar nichts mit der eigentlichen Abformung zu tun haben, sondern nachträgliche Zutaten der beiden Künstler sind. So, wenn er von den geöffneten Augen beider Masken spricht, die allerdings jeder der beiden Künstler in anderer Weise vorgenommen hat. Wenn er nun gar behauptet: »Die äußeren Kennzeichen sind, daß bei Weisser links und rechts einige Haare mit Aufnahme gefunden haben, während sie bei Schadow durch ein Tuch überdeckt sind«, so muß er den ersten, eigentlichen Gesichtsabguß durch Weisser (den mit geschlossenen Augen) entweder nie gesehen, oder beim Niederschreiben dieses Satzes total vergessen haben, denn dieser Abguß hat ja ebenfalls das das Haar verdeckende Tuch, und zwar in jedem Fältchen genau so, wie es die Schadowsche Maske zeigt. Nur die danach angefertigte zweite Maske Weissers (die mit geöffneten Augen) hat an Stelle des Tuches Ohren und Haarpartien, die aber selbstverständlich von Weisser erst hinzumodelliert worden sind.

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

In Fortsetzung unserer früheren Berichte wollen wir heute die neueren Zeitschriften Englands referieren.

Mit der Besprechung des Burlington Magazine waren wir bis zur dritten Lieferung, zum Märzheft, vorgeschritten. Dieses zeigt uns an erster Stelle eine Abbildung nach dem Bildnisse eines Edelmanns aus Venedig, von Tizian gemalt, und im Besitze Captain E. G. Spencer-Churchills, Northwick Park. Das Bild war sehr schmutzig und ist bisweilen auch als echter Tizian bezweifelt worden. Nach der Reinigung wurde es Sidney Colvin, der hier über das Bild berichtet, gezeigt, nach dessen Meinung es ein echtes Werk des berühmten Meisters in seiner späteren Malweise von ungefähr 1565 ist.

Giacomo de Nicola setzt seine Notizen über das National-Museum in Florenz fort. Im Depot desselben hat der Verfasser vor einem Jahre drei kleine, in einer Art von Kalk modellierte Reliefs gefunden, die er dem Donatello zuschreibt. Die Basreliefs stellen die »Dornenkrönung«, »Christus vor Pilatus« und die »Kreuztragung« dar und messen 41,5×79 cm, 47×78 cm und 86×62 cm. Die Kalkschicht ist mit Nägeln auf Holz befestigt und mit einer gelblichen Tempera bedeckt, die nicht an allen Stellen gleich gut erhalten ist und eine Art Vorbereitung zur Vergoldung war, wovon hier und da noch Spuren erhalten sind. Die Reliefs haben stark gelitten. Von der »Kreuztragung« ist ein Stück verschwunden, von der »Dornenkrönung« ein Teil zerbrochen; viele Stellen sind beschädigt, mehrere ganz verloren gegangen. Giacomo de Nicola meint, daß der Urheber dieser Plastiken nur Donatello sein kann, für Bertholdo sei die Komposition zu originell, und wenn dieser beste Nachfolger Donatellos nicht in Betracht kommt, so kann von den anderen überhaupt nicht die Rede sein. Die Reliefs zeigen Zusammenhang mit der »Auferstehung der Drusiana« in der Sakristei von San Lorenzo, mit dem Forzori-Altar mit der Madonna mit den Engeln und zwei Heiligen im Victoria and Albert Museum in London, mit den Reliefs vom Altar in Padua und noch verschiedenen anderen Werken des Florentiner Meisters. Die Zuschreibung wird außerdem auch durch die Herkunft wahrscheinlich gemacht. Die Reliefs kommen unzweifelhaft von der Opera von Santa Maria del Fiore, die in einem Schreiben vom 20. Januar 1823 samt mehreren Skulpturen von Luca, Donatello, Michelangelo, Benedetto da Rovezzano usw. den Uffizi »3 basso rilieve modellati in terra con Storie della Passione di Nostro Signore« überläßt. In den Inventaren der Uffizi von vor 1823 kommen die Reliefs nicht vor. Mit vereinzelten Ausnahmen kann man sagen, daß die Opera keine Werke besitzt, die nicht für den Dom oder für das Baptisterium gemacht sind. Man muß also unter den vielen Bestellungen, die Donatello von der Opera gehabt hat, suchen, will man herausfinden können, welchen Motiven die Reliefs ihre Entstehung verdanken. Aus den Archiven geht hervor, daß Donatello am 14. Februar 1437 mit der Herstellung einer der zwei bronzenen Türen von der neuen Sakristei des Doms beauftragt wurde. Er hat diese Arbeit nicht ausgeführt; damit ist aber nicht gesagt, daß auch keine vorbereitenden Arbeiten da sind. Der Verfasser glaubt, daß die von ihm gefundenen Reliefs dazu gehören. Die Maße machen das sehr gut möglich. Nimmt man an, daß die zweiteilige Tür fünf Reliefs zählte, in jedem Teil vier von ungefähr 50×80 cm und in der Mitte eines von 90×64 cm, und daß zwischen den Reliefs etwa 20 cm Zwischenraum gelassen war, so bekommt man eine Tür, die 4,10 m hoch und 2 m breit ist, also ungefähr von denselben Maßen wie diejenige, welche 1468 von Luca della Robbia für die Sakristei abgeliefert worden ist. Wie schon gesagt, erinnert der Stil dieser Reliefs stark an die Stuccos in San Lorenzo, an das Forzori-Relief und an andere Werke, die sich an die Paduaner Zeit anschließen, also aus den Jahren 1437—1446.

Mario Brunetti publiziert einen Brief (datiert vom 20. April 1775) des englischen Konsuls in Venedig, John Udny oder Udney, an die »Inquisitori di Stato«, worin dieser für Romney um Erlaubnis fragt, Tizians »Johannes den Täufer« in Santa Maria Maggiore (augenblicklich in der Akademie in Venedig) kopieren zu dürfen.

Campbell Dodgson beschreibt einen Holzschnitt, oder besser das Fragment eines Holzschnittes, worauf die Reliquien des Heiligen Römischen Reiches wiedergegeben sind, ein Geschenk von Senhor G. de Nienna Kelsch an das Britische Museum. Das Blatt hat der Sammlung des Barons Storck in Mailand angehört, dessen Autograph mit der Jahreszahl 1797 sich auf der Rückseite befindet.

Kingsley Porter gibt einen Beitrag zur Chronologie des karolingischen Ornamentes in Italien, im Zusammenhang mit dem Grabmal des heil. Cumianos.

Die Krypta der Kirche von San Colombano in Bobbio (Piacenza) enthält ein bisher unbekanntes Monument karolingischer Kunst, den Grabstein des heil. Cumianos. Aus der Inschrift geht hervor, daß San Cumiano Bischof von Irland gewesen und in hohem Alter nach Bobbio gezogen ist, wo er starb. Sein Grabmal wurde von dem Longobardenkönig Luitprand (712—743) gestiftet und von Meister Giovanni ausgeführt. Für die Geschichte des karolingischen Ornamentes ist dieses schön dekorierte Monument, von dem man mit Bestimmtheit sagen kann, daß es in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts entstanden ist, von großer Bedeutung. Nach Meinung des Verfassers wird durch diese Dekoration, die so gut gezeichnet ist und eine so sorgfältige Technik neben feinem Sinn für Komposition zeigt, wie sie von keinem Monument der späteren Karolingischen Zeit übertroffen wird, angedeutet, daß die Theorie Cattaneos unrichtig ist. In seiner »Architettura in Italia dal secolo VI a Mille circa« (1888) behauptet dieser Autor, daß die karolingische Kunst allmählich besser geworden sei, daß sie zur Zeit der Barbareninvasion oder kurz nachher am niedrigsten gestanden habe, um dann ungefähr ums Jahr 1000 ihren Höhepunkt zu erreichen. Mit noch einigen anderen bisher unpublizierten Beispielen zeigt Kingsley Porter an, daß die Zeit Luitprands nicht einen Tiefstand, sondern gerade eine außergewöhnliche Entwicklung des geschnittenen Ornamentes aufzuweisen hat. Statt eines durchgehenden Fortschrittes vom siebenten Jahrhundert an bis zur Renaissance des elften Jahrhunderts sieht man einen Rückgang von dem in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts erreichten Höhepunkt bis zur äußersten Dekadenz in der Mitte des zehnten Jahrhunderts. Aber auch noch in einer anderen Hinsicht ist dieses Grabmal Cumianos interessant. Dieser Heilige kam aus Irland. Wie der Verfasser nachgewiesen hat, muß Bobbio im achten Jahrhundert ein Mittelpunkt lombardischer Kultur gewesen sein, und nun liegt die Vermutung nahe, daß von Bobbio aus die keltische Kunst Einfluß auf die lombardische ausgeübt hat. Auf die Übereinstimmung zwischen der keltischen Kunst und der karolingischen von Norditalien wurde schon öfters hingewiesen, und dieses Grabmal bringt vielleicht die Erklärung, wie es möglich gewesen ist, daß die Kunst der beiden geographisch so weit auseinanderliegenden Länder analoge Elemente umfaßt.

Mr. Withcombe Greene hat seine auserlesene Plakettensammlung dem British Museum geschenkt. Eine Beschreibung dieser Stiftung gibt G. F. Hill. Mit dem Vermächtnis Sir Hugh Lanes sind einige moderne französische Bilder in die National Gallery gekommen. Sir Lionel Cust beschreibt nun, wie die meisten derselben in dieser Umgebung verlieren, nur Manet mit seinem Bildnis der Madame Eva Gonzales und seinem »Concert aux Tuileries« zeigt sich hier in seiner ganzen Größe. Einige Porträts der Englischen Schule erscheinen sogar oberflächlich aufgefaßt und mühsam gearbeitet neben seinen Gemälden.

Im Aprilheft des Burlington Magazines publiziert Tancred Borenius ein sehr schönes Madonnenbild, das seiner Meinung nach gewisse Übereinstimmung zeigt mit den vier Gemälden der Madonna mit dem Kinde, von denen man erkannt hat, daß sie eine Gruppe bilden, die unter dem direkten Einfluß von Verrocchio entstanden sein muß. Diese Bilder sind: die Madonna in der National Gallery (Nr. 296), diejenige, welche aus der Sammlung Mr. Charles Butters an Mr. Benjamin Altmann kam und sich nun im Metropolitan Museum of Art in New York befindet, eine dritte im Berliner Museum (Nr. 108) und die vierte im Museum in Frankfurt a. M. (Nr. 9). Das hier reproduzierte Stück gehört Mr. W. H. Woodward von Crooksbury Hurst, Farnham, und muß ein Fragment eines größeren Gemäldes sein, das wahrscheinlich die »Geburt« oder die »Anbetung der Hirten« darstellt.

Sir Martin Conway schreibt über ein Bild des fünfzehnten Jahrhunderts (wovon eine Abbildung beigefügt ist), das der Society of Antiquaries gehört und in ihrer Bibliothek hängt. Es stellt den Märtyrertod des heil. Erasmus dar. Im allgemeinen wurde es für flämisch gehalten, aber Prof. Hulin erklärte vor einigen Jahren, daß dies nicht der Fall sein könne. Der Verfasser weist nach, daß der heil. Erasmus gerade in Canterbury, Faversham und Sandwich große Verehrung gefunden hat. Das Bild trägt eine Inschrift: »Per fratrem Johannem Holynburne A. dni 1474.« Das Porträt dieses Mönches findet man in der rechten Ecke des Bildes, wo ein Mönch mit gefalteten Händen auf den Knien liegt. Sein Name ist kentischen Ursprungs und wahrscheinlich kommt er aus dem Dorf Hollingborne zwischen Maidstone und Ashford. Ein Mönch dieses Namens kommt 1511 in der Abtei von Christ Church in Canterbury vor. Damals muß er ein alter Mann gewesen sein. Er war also nicht der Maler, sondern der Stifter dieses Gemäldes. In dem landschaftlichen Hintergrund sieht man englische, niederländische und deutsche Architekturbestandteile. Der Maler kann also ein Engländer gewesen sein, der auf dem Kontinent gearbeitet hat, oder ein Deutscher, der nach England gekommen ist und sich nach dem dortigen Geschmack gerichtet hat.

R. Lethaby setzt seine Beiträge über englische Primitive fort. Diesmal schreibt er über die Fliesen in Westminster und Chertsey und über Darstellungen aus Romanen (z. B. Tristan), die darauf vorkommen. John Evans schreibt über Gilles oder Gédéon Légaré, einen französischen Juwelier, der etwa um 1610 geboren ist, am Hofe Ludwigs XIV. gearbeitet und verschiedene Bücher über seine Kunst herausgegeben hat.

Die Gemälde, die Sir Hugh Lane der National Gallery geschenkt hat, hängen dort nun in einem Zimmer zusammen. Daß diese modernen Bilder sich dort in jener Umgebung so gut halten, erklärt[1]) Roger Fry aus der Verehrung, die gerade die revolutionären Maler des 19. Jahrhunderts den alten Meistern entgegengebracht haben. Die Sammlung ist sehr gemischt. Man lernt hier, wie verschiedene dieser Maler während

[1]) Im Gegensatz zu der eben zitierten Äußerung von Lionel Cust!

einer kurzen Zeit berühmt sein konnten. So ist es Mancini ergangen und auch Alfred Stevens. Doch sind auch einige Meisterwerke dabei, z. B. Renoirs »Les Parapluies«, Puvis de Chavannes »Toilette« und die »Enthauptung Johannes des Täufers«, und das Porträt des Herzogs von Orléans von Ingres. — Lionel Cust gibt wiederum Notizen über Gemälde in den Königlichen Sammlungen und hat diesmal einige von Gerard Dou ausgewählt. Im Katalog der Königlichen Sammlung, den William Chiffinch 1688 für James II. zusammengestellt hat, kommen fünf Gemälde von Dou vor. Das erste, eine Frau mit einem Kinde in der Wiege, ist das berühmte Bild in der Haager Galerie. Das zweite, eine schlafende alte Frau mit einem Buche auf dem Schoße, hängt nun im Hampton Court Palace. Die Spur des dritten Bildes hat man nicht auffinden können; auch das vierte, ein Selbstbildnis, kommt nicht mehr in der Königlichen Sammlung vor; aber das fünfte, ein Mann mit einer Frau bei Kerzenlicht, ist vor einigen Jahren in einem Schlafzimmer auf Windsor Castle entdeckt worden. Lionel Cust meint in dem Manne Dou selber wiederzuerkennen. Dieses kleine Bildchen wird zwar in den Katalogen von Dr. W. Martin und Dr. C. Hofstede de Groot erwähnt, aber beide hatten es nicht gesehen. Eine Kopie in Wasserfarben wurde durch N. Dixon für Edward Harley, Earl of Oxford, hergestellt und wird in Welbeck Abbey (Cat. Fairfax Murray, Nr. 104) bewahrt.

In der Gemäldegalerie in Windsor Castle befindet sich ein Porträt eines jungen Mannes, das längere Zeit für ein Selbstbildnis Dous gehalten wurde. Nach der Meinung Lionel Custs ist das ausgeschlossen, wohl aber hält er es für möglich, daß dieses Bild von Rembrandt selber oder von Dou in dessen Werkstatt gemalt wurde. — Frank Brangwyn hat ein Buch mit 52 Holzschnitten herausgegeben, die Ansichten aus Flandern darstellen. Hugh Stokes hat den Text dazu geschrieben. Das Werk wird verkauft zugunsten der belgischen Kriegsunterstützungskassen.

Die neue englische Übersetzung von Vasaris »Vite de' pittori, scultori ed architetti« durch Gaston de Vere ist vor kurzem abgeschlossen worden. Sie umfaßt zehn Bände mit 500 Abbildungen.

Das Maiheft bringt eine farbige Reproduktion des Porträts eines jungen Bildhauers, von einem unbekannten Meister gemalt. Das Bild, das der Sammlung Mr. Robert Roß angehört, hat das Interesse von Lionel Cust erregt, der es De Critz zuschreiben möchte, von dessen Hand das bekannte Porträt Sir Oliver de Crats in dem Ashmolean Museum in Oxford stammt.

Lt. Col. Kenneth Dingwall hat vor kurzem dem Victoria and Albert Museum eine Fürstenberger Porzellangruppe mit Herkules, Omphale und Cupido geschenkt. Sie trägt die Nummer 277, mit der Initiale J, von dem Handwerker Jürgens. Bernard Rackham hat in Scherers Buch über das Fürstenberger Porzellan gefunden, daß das Modell dafür von Anton Carl Luplau nach einer in Elfenbein geschnittenen Gruppe von Permoser gemacht wurde, die damals im Herzoglichen Museum in Braunschweig war und zu einer Folge der »Jahreszeiten« gehörte. Der Verfasser weist nun nach, daß dieselben Elfenbeinfiguren von der englischen Porzellanfabrik in Bow benutzt worden sind, die bis 1776 gearbeitet hat. Das Problem, wie es möglich ist, daß man in Bow die Figuren von Balthasar Permoser gekannt hat, konnte Rackham nicht lösen.

Bredius schreibt über den Stillebenmaler Abraham Calraet, dem er verschiedene, früher dem Albert Cuyp zugeschriebene Gemälde mit Pfirsichen zuweist. Dasselbe Thema hat Bredius auch in der Januar-Lieferung von »Oude Kunst« behandelt. Ein Referat davon findet man in den »Mitt. aus ausländ. Kunstzeitschr.« in der Kunstchronik vom 21. September d. J.

E. Alfred Jones weist nach, daß mehrere Kirchen in Amerika noch Abendmahlssilber aus dem Ende des 18. oder Anfang des 19. Jahrhunderts besitzen, das aus amerikanischem »Sheffield plate« gemacht ist. Man meinte früher, daß alle diese Gegenstände aus versilbertem Kupfer englischen Ursprungs seien.

Mrs. W. Scott Fitz hat Anfang dieses Jahres dem Boston Fine Arts Museum einen bemalten Präsentierteller geschenkt, mit einer Darstellung der Begegnung Salomos mit der Königin von Saba. Osvald Sirén schreibt dieses Täfelchen dem Giovanni Boccati da Camerino zu. Es kam aus der Sammlung Secrétan und Chabrière Arles und wurde zum erstenmal in »Les Arts« vom März 1905 publiziert, wo es eine Arbeit der Schule von Fra Filippo genannt wird. Berenson hat es in seinen »Central Italian Painters« dem Matteo di Giovanni zugewiesen und Paul Schubring beschreibt es in seinen »Cassoni« als eine Paduaner Arbeit von ungefähr 1470. Das Boston Bulletin vom April 1917 publiziert diese neue Erwerbung und hat auch die Zuschreibung von Osvald Sirén übernommen. Sein Aufsatz in dieser Lieferung des Burlington Magazine wurde schon im Sommer 1915 geschrieben, erreichte aber die Redaktion erst im April 1917.

Sir William Lever, Hulme Hall, Port Sunlight, besitzt einige Möbel, die nach der Meinung von Herbert Cescinsky zu den seltenen authentischen Beispielen der Möbelkunst von Seddon gehören, dessen Arbeit der Verfasser in verschiedenen Hinsichten höher stellt als die von Chippendale. G. F. Hill setzt seine Beiträge über italienische Medaillen fort und Roger Fry schreibt über die Gemälde, die der Herzog von Buccleuch der National Gallery als Leihgabe überlassen hat, weil er sein Haus für Kriegszwecke abgegeben hat. In diese Sammlung gehört Rembrandts »Saskia als Flora«, das wunderschöne Bild von 1633, wovon die Juninummer eine sehr gute Abbildung enthält. In der Mai-Lieferung sind — und zwar erstmalig — der »Martertod des heiligen Lorenz« von Le Sueur und »Die Heilige Familie« von Poussin abgebildet, Eigentum des Herzogs von Westminster, und augenblicklich ebenfalls als Leihgabe in der National Gallery. Dem Herzog von Buccleuch

gehört noch ein zweiter Rembrandt, eine alte lesende Frau von ungefähr 1654, die augenblicklich auch auf Trafalgar Square bewahrt wird. Die National Gallery of British Art, gewöhnlich »Tate Gallery« genannt, hat eine separate Verwaltung bekommen. Die »Trustees« der National Gallery haben in ihrem Rapport von 1915 schon darauf aufmerksam gemacht, daß es besser sei, der Tate Gallery eine Verwaltung für sich zu geben, da durch die viele Arbeit, die für die National Gallery immer zu leisten sei, die Tate Gallery viel zu kurz komme. Die neue Verwaltung hat die Erlaubnis bekommen, englische Gemälde zu kaufen, die vor weniger als hundert Jahren entstanden sind, sowie englische Handzeichnungen und Plastiken aus allen Zeiten. Diejenige der National Gallery hat das Recht erhalten, eventuell Bilder der Tate Gallery in ihrem Museum auszustellen oder Bilder der englischen Schule aus ihrem Besitz in die Tate Gallery zu überführen. Von den neuen Trustees, deren Anzahl auf zehn festgestellt ist, sind immer drei zu gleicher Zeit Trustees der National Gallery, und einer muß in enger Beziehung zu einem der provinzialen Museen stehen. Man hofft, daß durch diese Änderungen die Tate Gallery einer neuen Zukunft entgegengeht: daß es Kriegslieferanten geben wird, die dem Museum zu reichen Mitteln helfen werden, damit auch London eine moderne Sammlung bekommt, wie das Luxembourg in Paris oder die Tretiakow-Galerie in Moskau.

Außer der schon genannten Reproduktion nach der »Saskia« des Herzogs von Buccleuch enthält die Juni-Lieferung einen Aufsatz von Arthur D. Waley über die Seltenheit von alten chinesischen Malereien. Pierre Turpin schreibt über altes Glas in England und publiziert dabei eines der sehr seltenen Medaillons aus dem 15. Jahrhundert in gemaltem Glas. Schon früher muß es als eine Seltenheit angesehen worden sein, denn ein gewisser T. S. aus Coventry sah es 1793 und machte eine Zeichnung danach, die er dem »Gentlemans Magazine« schickte, für welches die Zeichnung dann gestochen worden ist. Der Unterschied zwischen dem Stich und dem Original ist ziemlich groß. Es stellt einen großen Mann dar, der fünf armen kranken Leuten zu essen und zu trinken gibt. Dem Verfasser war es nicht ganz deutlich, was mit dieser Darstellung gemeint ist, vielleicht die Wohltätigkeit; es kann aber auch zu einer Folge von Werken der Barmherzigkeit gehört haben. Aus verschiedenen Gründen kommt Turpin zu dem Schlusse, daß das Glas in Coventry gemalt ist und daß dieser T. S. der bekannte Antiquitätenkenner Thomas Sharp war. Die Archäologische Gesellschaft in Leicestershire besitzt eine Sammlung von Medaillen aus gemaltem Glas vom Ende des 18. Jahrhunderts. Diese stellen die sieben Sakramente, die sieben Freuden Marias und sechs Werke der Barmherzigkeit dar.

D. S. Mac Coll gibt einen Beitrag zur Kenntnis der Wandteppiche, die von Bradshaw angefertigt sind, und H. P. Mitchell schreibt über einige Limoges, Emaillen der primitiven Schule. Roger Fry gibt eine Besprechung der Ausstellung von Handzeichnungen von Kindern in den »Omega Workshops«.

In der Auktion von Stichen und Handzeichnungen von Wilton House kam unter Nummer 298 eine bisher unbekannte Zeichnung Dürers vor, worüber Campbell Dodgson schreibt. Das Blatt, das 26,4×40,1 m mißt, wurde vor einigen Monaten als Rückseite eines Stiches von Agostino Veneziano gefunden. Es ist bezeichnet, 1521 datiert und enthält zwei Landschaftskizzen mit einem Schloß an einem Fluß und sechs Studien nach Tieren: ein Löwe, zwei Löwinnen, ein Luchs, ein Kamel und ein Affe. Die Tiere wurden im Tiergarten zu Brüssel gezeichnet. Eine dieser beiden Löwinnen ist das Original der nunmehr als Kopie anerkannten Zeichnung in der Kaiserlichen Kunstakademie in Petersburg, welche Lionel Cust dort photographiert hat und die 1901 von der Dürer-Gesellschaft publiziert ist.

In ihrem Aufsatz in der Februar-Lieferung des Burlingtons über ein Porträt in der Sammlung Boschi in Bologna hatte Miss Coulson James, die dieses Gemälde für ein Selbstbildnis Francias hält, nach dem angeblichen Eigentümer dieses Bildes gefragt. Guido Cagnola aus Mailand schreibt dem Herausgeber des Burlingtons, daß das Bild als ein Werk Cossas in dem »Archiv für Kunstgeschichte«, herausgegeben bei E. A. Seemann in Leipzig, Lieferung I, Tafel 20, publiziert ist, woselbst Geheimrat Leopold Koppel in Berlin als Eigentümer genannt wird.

Die Juni-Lieferung enthält auch noch Abbildungen nach zwei Zeichnungen; eine Federzeichnung mit anatomischen Maßen, die dem Verrocchio zugeschrieben wird und eine »Pietà«, eine mit braun und weiß gehöhte Federzeichnung Filippino Lippis. Beide gehören zu den Sammlungen des Grafen von Pembroke von Wilton House, Salisbury, die im Juli bei Sotheby, Wilkinson und Hodge verkauft worden sind und kommen im Katalog von Mr. Arthur Strong, herausgegeben bei Messrs. Colnaghi, vor.

Nach den vielen süßlichen Abbildungen, die meistens den Umschlag des Connoisseurs schmücken, bildet das Mädchenporträt Cornelis Janssens auf dem Aprilheft eine gute Abwechslung. Sehr schön sind auch der hier abgebildete Junge mit dem Habicht von Johannes van Noordt in der Wallace Collection, das Porträt von Mme. de Nancay von Ingres in Chantilly und »Der Fleiß«, ein Stich von C. Knigt nach einem Gemälde von George Morland. Diese farbige Reproduktion finden wir auf dem Umschlag des Maiheftes. Die ebenfalls in Farben reproduzierte »Leda« von J. Charlier aus der Sammlung von Mrs. Reynolds-Peyton entspricht weniger unserem Geschmack. Frank Gibson gibt einen reich illustrierten Aufsatz über den 1778 geborenen schottischen Landschaftsmaler John Thomson von Duddingston. Seine frühen Werke wurden von den Altholländern beeinflußt; später hat er sich mehr an den Gemälden Claude Lorrains inspiriert und wurde auch wohl einmal der »schottische Claude« genannt. Seine schönen Landschaften hatten schon zu seinen Lebzeiten großen Erfolg. M. Jourdain schreibt über Möbel in Ebenholz, die in England nur während der Regierung Karls II., öfters nach

Modellen aus Goa, gemacht wurden, also in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Charles G. J. Port schreibt über einige Arbeiten in Messing und Celia Hemming über Staffordshire-Glasur.

Die Mai-Lieferung beginnt mit einer farbigen Abbildung des Porträts von Elisabeth, Gattin von Alexander I., von Charles Turner, gemalt nach einem Gemälde Meuniers. Die weiteren großen Reproduktionen zeigen uns: ein Gemälde von Ford Madox Brown aus der Tate Gallery, eine Vorstellung von Chaucer, der Eduard III. die Legende von Custance im Palast von Sheen vorliest; einen Stich von John Baldrey nach einem Bildnis von Lady Elisabeth Lambert, von Downman; ein Gemälde von Clarkson Stanfield »Eingang zur Zuider Zee«, ebenfalls aus der Tate Gallery; einen farbigen Stich von W. W. Ryland nach Angelika Kauffmann und das Bildnis einer jungen Frau von Dou, aus der National Gallery, das noch immer »Des Malers Gattin« zu heißen scheint, obwohl seit langem bekannt ist, daß Dou nie geheiratet hat.

»Warum werden die Gemälde der Britischen Schule aus der National Gallery verbannt«, fragt Alexander J. Fenbeg in einem Aufsatz, worin er behauptet, daß die englische Schule ebensogut in der National Gallery repräsentiert sein muß wie die fremden, weil, da die Tate Gallery in einem entfernten Teil der Stadt liegt, doch niemand hingeht, und die bloße Tatsache, daß ein Bild im Gebäude auf Trafalgar Square hängt, ihm ein gewisses Prestige gibt. Selwyn Brinton schreibt über frühe illustrierte Bücher aus Venedig und Norditalien, welche der Sammlung Davenham angehören. Maurice Brockwell gibt hier den zweiten Teil seines Aufsatzes über die Sammlung Cook und bespricht diesmal die Gemälde aus den flämischen und holländischen Schulen. Dabei sind abgebildet »Die drei Marien bei dem Grabe« von Hubert van Eyck, »Die Bärenjagd« von Rubens, »Die Verleugnung Petri« von van Dyck, ein Stilleben von Jan Fyt, »Tobias und seine Frau«, sowie das schöne Bildnis seines Sohnes von Rembrandt, das Sir Frederick Cook vor ungefähr einem Jahre von Lord Spencer in Althorp gekauft hat, und weiterhin noch das »Porträt seiner Mutter« von Gerrit Dou, eine »Spinnende Dame« von Terborch, eine »Dame am Spinett« von Metsu und ein Stilleben von van Beyeren.

Cecil Boyce schreibt über Silberarbeiten aus dem 18. Jahrhundert.

Auf dem Umschlag des Juniheftes sehen wir die Reproduktion einer »Ceres« von Francesco Bartolozzi nach J. B. Cripian. Die übrigen Abbildungen sind großenteils nach Gemälden von J. Zoffany R. A., und mehrere nach einem Porträt seines intimen Freundes Gainsborough, den er zwei- oder dreimal gemalt hat. Das am meisten bekannte Exemplar ist nicht das hier reproduzierte, sondern es hängt in der National Gallery und ist auf dem Titelblatt von Sir Armstrongs Monographie über Gainsborough abgebildet. Hübsche Möbel sind bei dem Aufsatz von Frederick Letchfield über englische Marketerie-Möbel in der Sammlung von Sir Edward Holden Bart abgebildet. Die Silbersammlung von C. D. Rotch wird von W. W. Wetts besprochen. Es sind meistens Werke aus der besten englischen Zeit für Silberschmiedkunst, aus den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Die vielen Abbildungen zeigen manches schöne Stück. Cecil Boyce schreibt über eiserne Schmucksachen, die seiner Meinung nach nicht in Preußen, sondern in England und Frankreich zuerst gemacht worden sind. »Pinchbeck« (Halbgold) ist in England zu Beginn des 18. Jahrhunderts erfunden und wenig später hat man dort angefangen, Schmucksachen aus Stahl zu machen. Beide Materialien wurden auch viel in Frankreich benutzt. Preußen war in dieser Zeit sehr von England abhängig. Als aber Napoleon 1803 Hannover erobert hatte, war der Handel zwischen England und Preußen nicht gut mehr möglich. Ein Jahr später wurde in Berlin eine Fabrik für eiserne Schmucksachen errichtet. — Diese Nummer enthält noch die Abbildung eines Gemäldes von Thomas de Keyser in der National Gallery, das Bildnis eines Kaufmanns mit seinem Schreiber, eines Stiches Vendraminis nach einem Gemälde von F. Wheatley aus der Reihenfolge »Cries of London« und eines Mädchenporträts von John Downman in der Wallace Collection.

Verschiedene Farbendruck-Verfahren werden von Malcolm C. Salaman in The Studio vom April besprochen und Beispiele aller Arten sind dabei reproduziert. Geoffry Whitworth schreibt über Maxwell Armfield »Maler und dekorativer Künstler« und Hepworth Dixon über den Illustrator Hugh Tomson. Ende des vorigen Jahres wurde in Washington in der Corcoran Gallery eine Ausstellung von etwa 400 Gemälden lebender amerikanischer Künstler gezeigt. Einige davon sind in dieser Lieferung abgebildet.

Im Februar dieses Jahres ist in Khartoum der englische Maler Wilfred Ball im Alter von 64 Jahren gestorben. C. Lewis Hind widmet ihm und seiner Arbeit einen Aufsatz im Maiheft. Ball, der in seiner Jugend Rechnungsführer gewesen war, hat, als der Krieg ausbrach, seine Kenntnisse zur Verfügung seines Vaterlandes gestellt und ging 1916 als Rechnungsführer nach Ägypten. In Khartoum wurde er vom Hitzschlag getroffen. Er malte hauptsächlich in Wasserfarben. Frederic Lees schreibt über die Kunst George Harcourts. Von seinen Gemälden findet man hier unter mehreren das Porträt Hubert Herkomers abgebildet. Emile Claus, der belgische Landschaftsmaler, der jetzt in England lebt, hat für The Studio einen Aufsatz geschrieben »Die Themse von den Fenstern meines Turmes aus«. Die beigefügten Abbildungen zeigen uns Ansichten dieses Flusses, die zu einer Folge gehören, welche in der Goupil Gallery ausgestellt wurde. Dieses Heft bringt außerdem noch die Abbildung eines Porträts von J. P. Morgan von László.

A. L. Baldry widmet dem verstorbenen Maler J. W. Waterhouse einen Aufsatz in der Juni-Lieferung. Die Ausstellung dieses Jahres der Royal Academy hat wenig Neues gebracht. Die Gemälde waren nicht so zahlreich wie früher, wodurch jedes Bild an sich mehr Raum hatte und der Gesamteindruck angenehmer war. Prof. Selwyn macht Bemerkungen über die Waffenschilder von Mr. Nelson Dawson. *V.*

LITERATUR

Die Kunstsammlungen im Franziskanerkloster zu Danzig. Wegweiser von *Hans F. Secker.* Julius Bard, Berlin, 1917.

Das Danziger Museumswesen war ein wenig zurückgeblieben. Spät, erst vor wenigen Jahren, ist mit Hans F. Secker den Kunstsammlungen eine Persönlichkeit gewonnen worden, die nicht nur zu retten versteht, was noch zu retten ist (vieles ist unwiederbringlich verloren gegangen), sondern auch lebendig zu machen und das Alte mit Neuem zu verknüpfen weiß.

Der vorliegende Führer ist ein Rechenschaftsbericht, der mit Genugtuung auf Geleistetes hinweist, zugleich ein Programm für die Zukunft. Er enthält keine trockene Aufzählung, vielmehr lebendigen und ohne Pedanterie belehrenden Vortrag. Viele kluge und taktvolle Bemerkungen und Anregungen weisen ins Allgemeine und sind Proben eines von der Anschauung ausgehenden Kunstunterrichts.

Der Museumsbesitz in Danzig ist nicht übermäßig reich und wertvoll. Um so dankenswerter erscheint, was geschmackvolle Aufstellung, klare Gruppierung und das erläuternde Wort daraus gemacht haben.

Nicht von einem fernen Ideal wird ausgegangen, sondern vom Heimischen und Vertrauten, nicht von einer Theorie, sondern vom gegenwärtigen Kunstwerk. Aus dem engen Kreise des Lokalhistorischen strebt der Verfasser zum Benachbarten und Verwandten. Mit liebevoller Teilnahme, aber ohne Aufbauschung, werden die in Danzig entstandenen Möbel, Töpfereien, Silbersachen und Bilder betrachtet. Eine bauende Methode, die das Auge des Museumsbesuchers schärft und sein Urteil reinigt, indem sie Beispiele natürlichen Entstehens bietet. Mit Takt und Vorsicht wird der konservative Geschmack des Danziger Bürgertums zur Kunst unserer Tage geführt. Eine vorbildliche Mischung von Pietät und Freiheit lebt in diesem »Führer« und scheint die Taten der Museumsleitung zu bestimmen.

Max J. Friedländer.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 11. 14. Dezember 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A Seemann, Leipzig, Hospitalstr 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE AUSSTELLUNG ÖSTERREICHISCHER UND UNGARISCHER KUNST IM AMSTERDAMER STADTMUSEUM

Von Franz Dülberg

Kein geringes Wagstück fürwahr, eine Ausstellung moderner bildender Kunst eines Reiches, das seit langer Zeit vor allem wegen der Musiker, die es der Welt schenkte, gepriesen wird, in der Hauptstadt des Landes zu veranstalten, das mit Recht vor allen andern Ländern als die wahre Malerheimat gilt! Noch dazu mitten im Kriege, in dem die Sympathien der nach einem gerecht ausgleichenden Standpunkt suchenden Holländer durch eine erregte Propaganda und durch unvermeidliche Begleiterscheinungen des großen Weltringens beständig von der einen nach der anderen Seite und dann wieder zurück geworfen werden!

Eine Kunstausstellung der habsburgischen Lande, in der, wohl infolge notgedrungener Kriegsbeschränkungen, mancher erste und mancher umstrittenste Name fehlt, eine Ausstellung ohne Klimt, Czeschka, Moll, Vlastimil Hofmann und Kokoschka als unmittelbare Nachbarin der Elitesammlung heutiger holländischer Malerei, nur durch Vorhänge getrennt von der feinen silbergrauen Armeleutelyrik eines Israëls, der Mesdagschen Meeresepik, der gewaltig zugreifenden Straßenwahrheit Breitners und den nachtblauen Orientträumen Marius Bauers.

Und dennoch — ein ganz überraschendes Gelingen ist auf den ersten Blick zu verzeichnen. Gerade das, worin man im Hinblick auf die geteilten Amsterdamer Stimmungen eine Gefahr hätte sehen können, die Unterbrechung zeitloser Darstellungen durch den harten Rhythmus der Kriegsbilder, vermochte dieser in dankbarer Anerkennung zum Besten des niederländischen roten Kreuzes veranstalteten Kunstschau einen ganz besonderen und — so merkwürdig es klingt — gewinnenden Reiz zu geben. Freilich liegt die Ursache hier wohl vor allem in der Richtung und in der Qualität der Kriegsmalereien. Die ausgestellten Werke dieses Stoffgebiets sind nämlich nicht auf lautes Rot — Blut, Schlachten und Stöhnen — sondern auf lichtes Stahlgrau — unerbittliche Pflichterfüllung — gestimmt. Wenn hier nicht eine unerhört psychologische Auswahl seitens der Ausstellungsleiter vorliegt und vielmehr der Durchschnitt dessen gegeben ist, was in Österreich seit Kriegsbeginn gemalt wurde, so wird mancher Beurteiler sein bisheriges Vorurteil gegen jede Art von Kriegsmalerei revidieren müssen.

Es war doch ein echter Sieg der Kunst, daß ich heute ein französisch sprechendes älteres belgisches Ehepaar beobachten konnte, das vor den meisterlichen Flieger- und Schützengrabenbildern Karl Sterrers der Bewunderung der sieghaften Zeichnungssicherheit kein Ende wußte.

Sterrer ist denn auch für mich mit seinem großen Bilde Böhm-Ermollis vor dem zurückeroberten Lemberg der eigentliche Triumphator der Ausstellung. Der Künstler hat sich die einheitliche Wirkung bewußt erschwert, indem er den General, nur durch eine schmale Balustrade getrennt, vor die fast gleich großen Köpfe seiner einziehenden Getreuen und vor einen ausführlichen Ausschnitt des Stadtbildes setzte. Fast ein Wunder ist es, wie trotzdem der Blick zusammengezogen wird auf das durchfurchte Denkergesicht des Feldherrn, das mit einem seltsamen Naturspiel bei aller Verschiedenheit der Rasse und Lebensführung deutliche Verwandtschaftszüge mit einem Großen auf ganz anderem Gebiet, mit — Max Liebermann aufweist.

Am nächsten kommt diesem meisterhaften Historienbild das viel einfacher auftretende Kövess-Bildnis von Josef Jost. Wie ungemein gewinnend wirkt hier der tiefe Leidenszug in dem frischen, mit reichster Plastik hervorgearbeiteten Gesicht, dessen Eindringlichkeit von den wundervoll verstandenen Händen fast noch übertroffen wird!

Es ist das Verdienst solcher Bilder, von denen noch Victor Hammers nachdenklich treu zu uns sprechender Erzherzog Josef und Schattensteins vornehm, hoch und schlank vor uns stehender Hötzendorf, ein milderer, doch nicht weicherer Bruder Hindenburgs, im Vorbeigehen genannt sein sollen, daß sie den Heerführer unter dem Eindruck seines schweren abwägenden Amtes darstellen als den Menschen, der mit Seelen rechnet und in die Tiefen des Erdreichs blickt.

In die Reihe der Kriegsbilder fügt sich noch Franz Windhagers Rovereto: das köstliche Prachtgewand dieses Gebirgstales ist hier mit einer an den teuren deutschen Meister Caspar David Friedrich erinnernden Schärfe und Klarheit nachgestickt, und heiliger Zorn muß den Beschauer ergreifen, der diese rührend liebenswürdige Landschaft von den überall aufsteigenden Kanonenwölkchen verpestet sieht.

Weit von der bedrängenden und zu Taten rufenden Gegenwart führen uns Märchenbilder, wie die Heiligen Drei Könige von Max von Poosch, in der besonnten Winterlandschaft vom alten Brueghel abhängig, in der Durchführung aber selbst erarbeitet und in der erfahren lächelnden Gesprächsgeste des ältesten Königs von festhaltender Novellenwirkung, und Woytkiewicz' Gänsehirtin, voll slawischer dunkler Heimlichkeit im starren Blick des überfallenen Mädchens. Zu den viel erzählenden und Rätsel aufgebenden Stücken mag man auch Oskar Laskes Franziskuspredigt und sein Golgatha rechnen, die in ihrer Gestaltenfülle an die

Friese altägyptischer Totenkammern erinnern: als Wagnis erscheint in dem Kreuzigungspanorama die — freilich den Blick immer wieder beschäftigende — höchst weltliche Variétévorstellung im Vordergrund.

Gegenüber der beunruhigenden Fülle dieses Künstlers wirkt die scharfkantige Monumentalität der »Apostel« des eigenwilligen Egon Schiele mit ihren zackigen Reizen, an denen man hängen bleibt; mich jedenfalls überzeugte dieses Werk mehr als die ebenfalls groß gedachten Mäher- und Totentanzbilder von Egger-Lienz, an denen die gleichmäßig rostbraune Farbe verstimmt. Vielleicht muß man Eggers neuere Werke in dafür gebauten Räumen sehen, ganz wie die Plastiken des ihm nicht unverwandten Metzner, von dem eine Bauersfrau in grauem Stein und eine Bronze zu sehen sind, durch die Trennung von der Architektur verlieren.

Als Proben reiner und tapferer Malerei seien Frigyes Franks in wuchtigen, tief leuchtenden Farbenkontrasten gegebener Kopf eines alten Jägers, Czíganys ungestraft an Piombo erinnerndes Kardinalsporträt, Vaszarys meisterlich in den Raum gesetzter Rückenakt eines sich kämmenden Mädchens und Rippl-Ronais Dame mit Hut erwähnt, die in der sicheren Auswahl der stumpfen und doch wohltuenden Farben einem Toulouse-Lautrec gleichkommt.

Um den Weg, den die österreichische Kunst in den letzten Jahrzehnten zurücklegte, erkennen zu lassen, war eine kleine aber gewählte Zahl älterer Bilder beigefügt, die zum Teil, wie das mit delikater Freiheit belichtete Waldinnere von Laszlo Paal und der breit und kräftig hingestrichene Schmiedegeselle Munkacsys, der Sammlung Josef von Schulen entstammen: Waldmüllers Häusergruppe in Sankt Wolfgang, Waldmüllers Blick von den laub- und felsenreichen Mödlinger Bergen, Rudolf Alts Ischl., Rudolf Alts Alservorstadt mit dem aus dem Fenster schauenden jungen Mädchen sangen hier wieder die Melodie vom alten unzerstörbar herrlichen Wien, das mit seinem unter kleinbürgerlicher Zierlichkeit verborgenen kostbaren Feuer auch nach dem Kriege die Völker und Länder Österreichs und Ungarns belebend durchwärmen wird.

NEKROLOGE

In seiner Heimatstadt Posen ist im Alter von 51 Jahren der Bildhauer **Franz Flaum** gestorben. Er war ein Schüler der Berliner und Pariser Akademie und hat lange Jahre in Berlin gelebt.

Der Architekt **Ernst Müller** ist im Alter von 37 Jahren auf dem Schlachtfeld in Flandern gefallen. Müller, der sich seit 1910 mit Richard Brodersen zu gemeinsamer Arbeit vereinigt hatte, zählte zu unsern tüchtigsten und hoffnungsvollsten Baukünstlern.

Bruno Eelbo, der herzoglich sächsische Baurat, ist am 17. November in Weimar im Alter von 65 Jahren gestorben. Er besuchte die Bauschule in Holzminden, wurde ein Schüler Ludwig Bohnstedts und 1882 vom Großherzog Karl Alexander als Referent für das Kunstgewerbe ins Ministerium berufen. Dichterische Arbeiten, worunter sich Gedichte und Dramen befinden, haben namentlich in der letzten Zeit seine baukünstlerische Tätigkeit ganz zurückgedrängt.

PERSONALIEN

Der Münchener Stadtbaurat **Richard Schachner** wurde als ordentlicher Professor der Baukunst an die Technische Hochschule in München berufen.

SAMMLUNGEN

Budapest. Die Gemäldegalerie alter Meister des Museums erwarb im Kunsthandel (Artaria in Wien) das charakteristische Werk von **Pieter Lastman:** »Der Engel mit dem jungen Tobias, der den Fisch fängt«. Dadurch ist eine empfindliche Lücke der sonst reichhaltig vertretenen Amsterdamer Schule in der Budapester Galerie ausgefüllt worden. Das Bild, welches der ehemaligen Sammlung des Direktors des Kgl. Kupferstichkabinetts in Berlin, Friedrich Lippmann entstammt (s. den Versteigerungskatalog dieser Sammlung von 1912), ist in der Monographie von Kurt Freise über Pieter Lastman (Leipzig, 1911) ausführlich beschrieben und daselbst abgebildet. Das Bild, welches vorzüglich erhalten ist, mißt 34,5×59 cm — und nicht 33×48 cm, wie Freise angibt.

Das **Germanische Museum** hat die Originalzeichnungen Chodowieckis zu einem seiner berühmtesten Werke, dem Elementarwerk Basedows, erworben.

AUSSTELLUNGEN

Frankfurt a. M. Zum 70. Geburtstag Max Liebermanns veranstaltete auch der hiesige Kunstverein eine Ausstellung, die wieder einmal zeigte, wieviel von Werken des Künstlers in hiesigem Privatbesitz enthalten ist. Besonderes Interesse boten einige sonst wenig gezeigte Werke der frühen Zeit; ein »Kartoffelfeld« von 1874, ganz in schweren braunen Tönen gehalten, streng komponiert und mit der gebückten Frau als Mittelpunkt von herber Größe. Die »Zimmermannswerkstatt« von 1875, weit, hoch, luftig trotz der braunen Töne und schon von vollster Meisterschaft; eine »Dorfstraße« von 1879, fast witzig zu nennen in dem starken Eindruck der von wenigen kleinen Häusern eingefaßten und direkt in die Höhe des Bildes führenden Geraden. — Eine Verkaufsausstellung der Frankfurter Künstler ebendort zeigte eine erfreuliche Höhe des Niveaus, verglichen mit einer nicht allzuweit zurückliegenden Zeit. — Im November fand endlich zugunsten der Nationalsammlung eine Versteigerung von Kunstwerken aus hiesigem Privatbesitz statt; neben manchem Hausgreuel, dessen sich die Besitzer wohl nicht allzu schweren Herzens entledigt haben werden, enthielt sie doch auch eine Anzahl interessanter und wertvoller Bilder und kunstgewerblicher Stücke. Unter ersteren erregte ein früher Böcklin: »Das Irrlicht« besonderes Interesse: in einer mondbeleuchteten Waldlandschaft folgt ein Ritter der geisterhaften Erscheinung eines Irrlichtes. — Die Vereinigung für neue Kunst trat mit einer Sonderausstellung von Jakoba van Heemskerk an die Öffentlichkeit, deren Bekanntschaft zu machen stark interessierte. Die Bilder bieten ja stärkste Stilisierung der Landschaft, deren Elemente rein als Symbole des Natureindrucks wirken. Man hat die Überzeugung, vor einer kräftigen, besonders koloristischen Begabung zu stehen, der man energische Betätigung auf dekorativem Felde wünschen möchte. Für Glasgemälde schiene uns ihre Art wie geschaffen. — Das Historische Museum hat eine kleine Reformationsausstellung veranstaltet; sie enthält wichtige Drucke aus der Stadtbibliothek und aus Privatbesitz, Autographen von Luther, Melanchthon, Ulrich von Hutten u. a. m. aus dem Stadtarchiv, endlich neben anderem Porträts der Reformatoren und ihrer Zeitgenossen aus eigenem Besitz, unter

denen ein Lutherporträt Cranachs von 1532 und ein zweifellos als Gegenstück dazu entstandenes, wenn auch sehr viel später in den Besitz des Museums gekommenes Melanchthonbildnis die wertvollsten sind.

Drei neuentdeckte Feuerbach-Bilder sind zur Zeit bei Fritz Gurlitt in Berlin ausgestellt. Es ist der lebensgroße Kopf einer Römerin und zwei Bilder aus der ersten Zeit seines römischen Aufenthaltes, eine »Hirtenszene« und eine »Landschaft« von schwermütiger Stimmung.

Wien. Die **Herbstausstellung im Künstlerhaus** bietet wie alljährlich eine bunte Auswahl von Werken verschiedener Künstler, die in ihrer Verkettung mit alten Traditionen, von denen sie uns gern glauben machen möchten, daß sie noch lebendig seien, ein sie eng verknüpfendes Band finden. Es ist manchmal geradezu erstaunlich, wie die Weise Altwiener Maler wie Gauermann und Waldmüller vor uns aufzuerstehen scheint (bei Onken und Rothaug), wie die Altwiener Stimmungspoesien immer wieder neue Vertreter finden, in ihrer eleganten Note bei K. Th. von Blaas, anspruchslos-bürgerlich-friedlich bei Kinzel, dann in den Porträts, die unter den Händen eines Rauchinger, Temple oder gar Fröschl und Ioanowitch ärgste Versüßlichung erfahren haben, während Probst in dem Porträt seiner Frau strebt, in Anlehnung an modernes Kunstgewerbe dem Bild einen »modernen« Anstrich zu geben, ein Rezept, das öfter benutzt wird (z. B. in Robert Auer: Stilleben).

Daneben macht sich unter den jüngeren Elementen ein Eklektizismus geltend, der in der Nachahmung schon bis Signac vorgedrungen ist und eine Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts — in Nachahmungen — darstellt.

In dieser verkünstelten Atmosphäre wirken die klaren, einfachen Bilder Franz Windhagers, denen der Anklang an Leibl nur wohltut, geradezu erfrischend. Denn was sonst in Stilleben (E. v. Reinöhl, Marg. Strasser, Jost) und Landschaften (Bouvard, Ranzoni, Geller, Maßmann) an gegenständlicher Treue geboten wird, überschreitet den üblichen Rahmen des Künstlerhauses nicht, in dem wohl der Krieg eine Änderung in der Wahl des Gegenstandes — (so Hochaktuelles wie Tramwayschaffnerinnen, Friedensallegorien, Pflegerinnenporträts, Kriegsgefangene, Bilder aus dem Soldatenleben war schwer zu umgehen; eine Auffrischung, die der Phantasie wohl notwendig war, um nicht allzuhäufig gezwungen zu sein, Anregung bei H. H. Ewers zu holen wie Amadeus-Dier: Kreuzaufrichtung) — nicht aber selbst gutem handwerklichen Können und manchem ehrlichen Streben über ein Mittelmaß hinausgeholfen hat. Daran ändern auch die tüchtigen Radierungen von Michalek und Eckhardt und ebensowenig die plastischen Arbeiten (Perl, Canciani u. a.), unter denen höchstens die Michelangelobüste Caineros wegen ihrer verkleinernden Auffassung des großen Meisters traurige Berühmtheit verdient.

Gleichzeitig hat die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs in ihren Räumen eine Weihnachtsausstellung eröffnet, die eine Auswahl graphischer und kunstgewerblicher Arbeiten bietet, unter denen die Blumenstilleben Elis. Laskes, die Bilder E. von Knaffl-Granströms, die anspruchslosen Holzschnitte Valerie Petters, die Keramiken Olga Sittes und Emailarbeiten Michel-Meiers u. a. manche Freunde finden werden. *A. E. P.*

DENKMÄLER

Ein **Kaiser Franz Josef-Denkmal** ist nach einem Entwurf des Professors Friedrich Ohmann für den Platz vor der Votivkirche in Wien vorgeschlagen worden. Es handelt sich um eine große architektonische Anlage, in deren Mitte das Denkmal des Kaisers, der in einem Thronsessel sitzt, stehen soll. Die Architektur soll durch Malereien und Bildwerke geschmückt werden.

WETTBEWERBE

Die **Friedrich Eggers-Stiftung** zur Förderung der Künste und Wissenschaften schreibt zum 1. April 1918 zweimal 600 Mark als Stipendien aus. Bewerber werden aufgefordert, ihre Anträge zwischen dem 1. und 10. Februar 1918 beim Präsidenten der Kgl. Akademie der Künste in Berlin anzubringen. Hauptsächlich werden Architekten und Kunstgewerbetreibende berücksichtigt. Nähere Mitteilung ist durch das Oratorium der Friedrich Eggers-Stiftung in Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstr. 33/36 zu erhalten.

VERMISCHTES

Die **Eidesleistung des polnischen Regentschaftsrates** wird der Berliner Maler Hermann Widmer in einem großen Gemälde festhalten. Der Künstler, der den Feierlichkeiten in Warschau beigewohnt hatte, ist dorthin zurückgekehrt, um an Ort und Stelle mit der Arbeit zu beginnen.

Der **»Tote Tag«**, das Drama des Bildhauers Ernst Barlach, ist zur Aufführung an der Neuen Freien Volksbühne in Berlin von Friedrich Kayssler angenommen worden. Barlach hatte bereits früher eine große Lithographiefolge zu diesem Drama bei Paul Cassirer veröffentlicht.

Die **Briefe von Eugène Delacroix** werden in einer deutschen Gesamtausgabe herausgegeben werden. Dr. Wilhelm Stein hat sie in das Deutsche übertragen und einige in der Originalausgabe nicht enthaltene Briefe hinzufügen können. Der erste Band, der jetzt bei Benno Schwabe in Basel erscheint, umfaßt die Briefe aus den Jahren 1813 bis 1846.

Rodins Testament bestätigt alle Vermächtnisse, die der Künstler zu Lebzeiten gemacht hatte. Der Staat erhält bekanntlich sein ganzes Besitztum in Meudon, die Marmor- und Bronzebildwerke, eine große Antiquitätensammlung und das Vervielfältigungsrecht über seine Zeichnungen und Plastiken. Das Testament enthält weitere Vermächtnisse für seine Familie und Freunde und besondere Schenkungen für den Trocadero.

In den Redaktionsstab der Liller Kriegszeitung ist anstelle des Zeichners Arnold, dessen witzige Karikaturen aus dem Felde der Liller Kriegszeitung einen besonderen Ruf gemacht haben, Professor **Rudolf Schiestl**, bis 1916 Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg, eingetreten, während der Maler Arnold seine Tätigkeit nach München verlegt hat.

Die **Sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe** hielt am 27. Oktober in der Kgl. Kunstgewerbeschule zu Dresden ihre diesjährige Hauptversammlung ab, die von Mitgliedern aus Dresden, Leipzig, Chemnitz, Zittau usw. reich besucht war. Der Vorsitzende Direktor Prof. Karl Groß berichtete über die Tätigkeit der Landesstelle im abgelaufenen Geschäftsjahre, darunter über die erstmalige Beteiligung des sächsischen Kunstgewerbes an der Leipziger Messe. Sie bedeutete insofern einen Erfolg, als 24 Aussteller für rund 20000 M. Erzeugnisse absetzten. Die ausstellenden Mitglieder der drei Kunstgewerbevereine zu Dresden, Leipzig und Chemnitz schlossen sich zu einem Wirtschaftsbund sächsischer Kunsthandwerker zusammen. Doch kann man nicht von einer ausreichenden allgemeinen Beteiligung des deutschen Kunstgewerbes sprechen, die Aussteller waren fast nur Kunstgewerblerinnen. An der Ausstellung des Werkbundes in den schweizerischen

Städten Basel, Winterthur und Bern war auch das sächsische Kunstgewerbe, wenn auch nicht reichlich, beteiligt.

Kriegsgedenkbücher für sächsische Vereine und Gemeinden wurden durch einen Ausschuß unter Leitung des Direktors Geh. Hofrat Seliger (Leipzig) vorbereitet und sollen mit Unterstützung des Kgl. Ministeriums des Innern, der Sächsischen Landesstelle für Kunstgewerbe und der Kgl. Kunstakademie in Leipzig hergestellt werden. Die Entwürfe stammen von Erich Gruner, verlegen wird das Buch Schick & Co. Es wird aus zwei Teilen bestehen, aus dem Heldenbuch, in dem alle kämpfenden Soldaten aufgeführt und von ihren Taten erzählt werden soll, und aus dem Heimatbuch, in dem über die Leistungen und Erlebnisse der in der Heimat Zurückgebliebenen berichtet werden soll. Das Buch kann zu beliebigem Umfang zusammengeheftet werden. Die Leipziger Akademie wird in jedem Falle auf Wunsch Rat geben, dazu kommt ein grundsatzgebendes kurzes Merkblatt und ein ausführlicher Ratgeber mit Bildern von Dr. J. Zeitler. Somit dürften in Sachsen Vereins- und Gemeinde-Kriegsgedenkbücher entstehen, die für die späteren Geschlechter urkundlichen Wert haben, auch von unserer heutigen hohen buchgewerblichen Kultur ein richtiges Zeugnis geben werden. Neben diesem halbamtlich herausgegebenen billigen typischen Gedenkbuch hat die Beratungsstelle immer die Anlegung eigenartiger und kunsthandwerklich hochstehender Bücher angeraten, die ihre endgültige äußere Gestalt im Frieden durch Künstler erhalten sollen. Jetzt aber sollte man bereits mit der Abfassung des Textes beginnen.

Durch einen Wettbewerb wurden weiter für den Verein Heimatdank Entwürfe und Modelle für Kriegsopferstöcke beschafft. Bei der Anschaffung und Ausführung gibt die Landesstelle jeden gewünschten Rat. Weiter wurde berichtet über Verhandlungen mit der Schneiderinnung zu Dresden, betr. Anerkennung der Schneiderei als kunstgewerblicher Beruf und über Berufung eines Mitgliedes in die Landesstelle. Beides wurde zugestanden. Die Kleidermode war bisher international und stand unter der Führung von Paris. Ob es gelingen wird, Deutschland nach dem Kriege von Paris (und von London!) unabhängig zu machen, wird von der künstlerischen Kraft der Schöpfer und Erzeuger der Moden in Deutschland, von dem Geschmack und dem Takt der Verbraucher, besonders der Verbraucherinnen abhängen.

Die Landesstelle will weiter Zusammenkünfte von Architekten und Industriellen veranlassen, in denen beraten werden soll über die Herstellung von Gegenständen, die als unveränderte bewährte Modelle immer wieder bezogen werden können, nicht aber, wie es jetzt der Fall ist, bald wieder vom Markte verschwinden, sobald etwas Neues auftaucht. Es kämen in Betracht Tapeten, Linkrusta, Gardinen, Stoffe für Wandbekleidung, Stühle, Beleuchtungskörper und ähnliches, was dauernd gebraucht wird. Es ist zu erwarten, daß diese Anregung auch von der Industrie beifällig aufgenommen wird. Sie ist wohl geeignet, das unerfreuliche Neuheiten-Unwesen nachdrücklich zu bekämpfen. Im verflossenen Jahre wurden in den Arbeitsausschuß neu aufgenommen Direktor Karl Schmidt-Hellerau und Stadtbaurat Pölzig-Dresden.

Zum ehrenden Gedächtnis der verstorbenen Mitglieder der Landesstelle Baurat Julius Gräbner und Geh. Reg.-Rat Dr. Hartmann erhoben sich die Versammelten von den Sitzen. Es folgten dann vier kürzere aber sehr gehaltund lehrreiche Vorträge. Syndikus Dr. März berichtete über die Aussichten der Rohstoffversorgung nach dem Kriege, Syndikus Dr. Karst über die Aussichten des Handels nach dem Kriege, Dir. Karl Schmidt-Hellerau über die Qualitätsindustrie, Prof. Karl Groß über das künstlerische Handwerk. Exzellenz Dr. Roscher hob in einem Schlußworte unter lebhafter Zustimmung aller Anwesenden hervor, daß alle die großen Schwierigkeiten, die auch dem deutschen Kunstgewerbe nach dem Kriege drohen, nur dann völlig überwunden werden können, wenn wir nicht einen schwächlichen Verzichtfrieden, sondern einen ehrenvollen, stark machenden Frieden abschließen werden. — Der Vorstand wurde sodann wiedergewählt: Dir. Prof. Groß Vorsitzender, Hofrat Prof. Seyffert stellvertretender Vorsitzender, Justizrat Dr. Bondi Schriftführer, Prof. Menzel stellvertretender Schriftführer. In den Arbeitsausschuß wurden gewählt: Dir. Schmidt, Stadtbaurat Pölzig, Bildhauer Winde, Kunstgewerbler Häbler, Obermeister Schirmer, Baurat Möbius, Kommerzienrat Vogel, Prof. Hösel, Geh. Hofrat Seliger, Prof. Max Hans Kühne, Geh. Hofrat Gußmann, Dir. Dr. Hallbauer, Stadtbaurat Bühring, Dir. Prof. Dr. Graul, Schneidermeister Lehmann, Dir. Seifert (Seiffen im Erzgeb.), Oberbaukommissar Köster, Maler Prof. Rößler, Prof. Tiemann, Bibliotheksvorstand Wyeink.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 12. 21. Dezember 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer erscheint am 4. Januar 1918

DIE DEUTSCHEN MEDAILLEURE DES XVI. JAHRHUNDERTS

Zu Beginn dieses Jahrzehnts wurde der Direktor des Kgl. Münzkabinetts in München, dem wir bereits die wertvollsten Einzeluntersuchungen zur Geschichte der deutschen Renaissancemedaille verdanken, vom Deutschen Vereine für Kunstwissenschaft mit der Herausgabe eines Korpus der deutschen Schaumünzen des 16. Jahrhunderts beauftragt. Leider verhinderte der Ausbruch des großen Krieges den Abschluß der sofort auf das tatkräftigste begonnenen und geförderten Arbeiten zu solchem Werk, und wenn diese auch mit Eifer fortbetrieben werden, so ist doch die endgültige Gestaltung, Fertigstellung, Drucklegung des Korpus vorerst in eine hoffentlich nicht allzu weite Ferne gerückt.[1]) Da war es nun in der Tat ein vortrefflicher Gedanke sowohl des Leiters dieser Arbeiten, Georg Habichs, selbst wie auch der Firma A. Riechmann & Co. in Halle, als eine Art Provisorium die Ergebnisse der bisherigen Forschung in bescheidenerer Aufmachung niederzulegen, damit darauf weitergebaut werden könne und auch in Kritik und Gegenkritik das eigentliche Hauptwerk reife. Die vorläufige Zusammenfassung liegt nun seit etwa Jahresfrist in dem oben genannten Buche vor, und schon die ziffernmäßige Gegenüberstellung des »Werks« vieler hier behandelten Medailleure mit der Summe ihres Schaffens, wie sie bei Erman, Domanig und anderen Vorgängern erscheint, würde auf das deutlichste lehren, welch gewaltigen Fortschritt die Wissenschaft von der deutschen Medaille des 16. Jahrhunderts den gründlichen Forschungen und weiten Studienreisen Habichs bereits zu verdanken hat. So ist beispielsweise Hans Schwarz, von dem Erman 53 Medaillen zusammengestellt hatte, bei Habich mit 135 Nummern vertreten, ist das Werk Friedrich Hagenauers, dem ebenso wie Hans Schwarz der Verfasser schon früher eingehende Forschungen gewidmet hatte, in dem neuen Buche von 61 (bei Erman) oder 171 (bei Habich 1907) auf 233 Stück gebracht worden, figurieren die »unbekannten Augsburger Holzschnitzer« (bei Erman), als deren fruchtbarster und bedeutendster Christoph Weiditz in die Erscheinung getreten ist, anstatt mit einigen 40 nunmehr mit etwa 100, der Nürnberger Meister von 1525, 1526 und 1527, dem Erman 34 zugeschrieben hatte, bei Habich mit 54, Mathes Gebel, dessen Werk durch die bisherige Forschung auf etwas über 100 Nummern gebracht worden war, mit 273, der Meister H. B. (Hans Bolsterer) mit 40 (Erman 16), Joachim Deschler mit 93 (Erman 27), H. W. (Hans Wild) mit 16 (Erman 3), M. S. mit 18 (Erman 12), der Monogrammist S. B., von Habich nachgewiesen als identisch mit Domanigs »Meister mit dem H«, mit 43 (bisherige Forschung: 11), Valentin Maler mit etwa 190 (bisherige Forschung: etwa 60), Matthäus Carl mit rund 50 (Erman 33), Tobias Wolf mit 120—130, bei Erman noch mit 52 Medaillen u. s. f. Manche Künstlerpersönlichkeiten sind entweder durch Habichs tiefschürfende Arbeit erst wieder entdeckt oder durch die Zusammenstellung ihres Werkes in ein neues oder helleres Licht gerückt worden, so der »Meister der Beltzinger«, der aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Ulmer Maler Martin Schaffner identisch ist, so Hans Gelther, Konrad Schreck, Balduin Drentwett und andere. Und überall ist das auf gründlichster Beherrschung des Stoffes aufgebaute Buch reich an scharfen Beobachtungen und wertvollen und feinen Hinweisen.

Allerdings ist es namentlich bei jenen Mehrungen des Werkes mancher Medailleure nicht ohne starke Eingriffe in den bisher anderen Meistern zuerkannten Bestand abgegangen. Vor allem ist Peter Flötners reicher Besitz, wie ihn insbesondere Domanig diesem Künstler vindiziert hatte, seit die vortreffliche Medaille auf Christoph und Katharina Scheurl von 1533 urkundlich als eine Arbeit Mathes Gebels nachgewiesen werden konnte, immer mehr abgebröckelt und schließlich fast ganz in sich zusammengefallen. Seinen ehemaligen Hauptbestand hat er wohl endgültig eben an »Meister Mathes« abgeben müssen, der seit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts der meistbeschäftigte Medailleur in Nürnberg war. Ihm hat Habich wesentlich auf Grund genauer Stilvergleichung auch manche Stücke zuschreiben zu sollen geglaubt, die man bis dahin eher dem Meister von 1525—1526, der wohl mit Ludwig Krug identifiziert wurde, zu geben geneigt war. Ja der Verfasser geht noch weiter und hält »die Möglichkeit für gegeben, daß die ganze Gruppe von 1525/26 (und 1527) dem Gebel angehört, daß wir in diesen guten Arbeiten lediglich eine Vorstufe, nämlich das Frühwerk des Künstlers zu erblicken haben« (vgl. S. 76). Für Ludwig Krug möchte er lediglich die meisterhafte Medaille auf Marquart Rosenberger von 1525 sowie einige wenige sonstige Stücke (Martin Luther 1524, Wilhelm Markgraf von Brandenburg 1525, Hans Schenck 1525) in Anspruch nehmen.

Ich muß gestehen, daß mir diese Umgruppierung in solchem Umfange zunächst starke Bedenken erregte. Die Stilunterschiede innerhalb des Habichschen Gebelwerkes schienen mir doch gar zu tiefgreifend, um dahinter nur eine einzige Künstlerpersönlichkeit zu vermuten. Groß sind insbesondere die Verschiedenheiten in Qualität und Geschmack der Wappen- und emblematischen Darstellungen (»Liberei«, mhd. liberîe, nannte diese das frühe 16. Jahrhundert) auf den Rückseiten der meisten Bildnismedaillen der ganzen Gruppe. Während die Wappen auf den späteren, signierten Arbeiten Gebels, z. B. auf den Medaillen des Florian Griespeck oder des Johann van der Aa — beide von 1543 — recht schematisch und schwunglos erscheinen, ist die Heraldik auf den Medaillen des Clemens Volckamer (1526), Ulrich Stark (1527), Albrecht Scheurl (1527) u. a. von wundervollster, rassiger Wirkung. Sehr wohl aber könnten jene unbedeutenden und matten Wappendarstellungen von den gleichfalls bereits den Geschmack der Hochrenaissance verratenden auf den Medaillen auf Bern-

1) **Die deutschen Medailleure des XVI. Jahrhunderts.** Von *Georg Habich.* Mit 12 Tafeln in Lichtdruck und 18 Textabbildungen. Halle a. d. Saale, Verlag der Münzhandlung A. Riechmann & Co. 1916.

hard Baumgartner (1526), Albrecht Dürer (1527), Hieronymus Holzschuher (1529) u. a. hergeleitet werden, freilich auch dann nicht sowohl einen Aufstieg als vielmehr einen Rückgang der Leistung, um nicht zu sagen den Verfall bedeuten, wie er sich auch aus der an Frische und Unmittelbarkeit rasch verlierenden Spätzeit und dem fortgesetzt zunehmenden Geschäftsbetriebe Gebels nur zu wohl erklären ließe. Können wir doch bei der Bildniskunst des Meisters ähnliche Beobachtungen machen.

Manches scheint aber nun doch darauf zu deuten, daß auch jene prächtigen, stilistisch ungleich frischeren und großzügigeren Wappendarstellungen aus Gebels Werkstatt hervorgegangen sind. Einmal nämlich können wir verschiedene Übergänge von der einen zu der anderen, so wesensfremd anmutenden Art feststellen. Eine solche Mittelstellung nehmen etwa die Wappenrückseiten der Medaillen auf Hans Neukum (1526), Bernhard Uttersy (1527), Martin Geuder (1528), Kastulus Fugger (1528) u. a. ein. Von der Medaille auf Christoph Kress von 1526 gibt es Stücke mit vortrefflichem Frührenaissance-Wappen und solche, die in ihrer Heraldik deutlich an die spätere Art Gebels gemahnen. Auch die Medaillen auf Georg Hermann von 1529 stehen stilistisch in der Mitte, ja die geschmackvolle Anordnung und feine Ausarbeitung, welche die u. a. mit der Darstellung einer brennenden Kerze und dem Wahlspruch »fungendo consumor« geschmückte Rückseite einer derselben aufweist, gemahnt ohne Zweifel noch mehr an die gute ältere Art. Und gerade für diese Georg Hermann-Medaillen läßt sich nun durch Briefstellen, die ich im nächsten Heft (Jahrgang 1917/1918) der Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum zu veröffentlichen gedenke, beweisen, daß sie der Werkstatt Mathes Gebels entstammen. Sie wurden nämlich auf Veranlassung Georg Hermanns durch den damals in Nürnberg ansässigen Kastulus Fugger einem »Meister Mathes« in Auftrag gegeben und von diesem, mit dem natürlich nur Mathes Gebel gemeint sein kann, zu Ende des Jahres 1529 fertiggestellt. Wir müssen uns demnach wohl bequemen, die Neugruppierung Habichs im wesentlichen als zu Recht bestehend anzuerkennen, und es bliebe höchstens noch die Frage zu erwägen, wie weit hie und da Werkstattgenossen maßgebenden Einfluß auf Zeichnung, Stil und Technik gewonnen haben, worauf auch von beiden oben skizzierten Typengruppen ganz abweichende Wappenzeichnungen (bei Leopold von Klitzing 1526, Konrad Reutter, Abt von Kaisersheim 1527) gelegentlich hinzudeuten scheinen, wie weit etwa die Auftraggeber und die von ihnen beigebrachten Vorlagen eingewirkt haben und ob das Ganze schon so fest gefügt ist, daß in Einzelfällen nicht doch von der weiter dringenden Forschung noch Ausscheidungen oder Verschiebungen zu erwarten sein werden.

Und was hier an dem Falle Gebel etwas näher erläutert wurde, das gilt auch für manche andere Abschnitte des hochverdienstlichen Buches, das, mag auch im einzelnen noch viel zu klären sein, doch im allgemeinen unsere Wissenschaft von der gegossenen deutschen Bildnismedaille des 16. Jahrhunderts — die geprägte Schaumünze und auch die »Miscellanmedaille« treten bei Habich zunächst stark in den Hintergrund — auf eine neue zuverlässige Grundlage gestellt hat. *THEODOR HAMPE.*

PERSONALIEN

Der bisherige Münchener **Stadtbaurat Richard Schachner**, der, wie bereits gemeldet, auf den Lehrstuhl Hocheders an der Münchener Technischen Hochschule berufen wurde, steht im 45. Lebensjahr. Er war ein Schüler von Friedrich von Thiersch und Heinrich von Schmidt und ist seit dem Jahre 1903 in der Münchener Stadtverwaltung tätig. Unter seinen Werken für die Stadt München sind das Krankenhaus in Schwabing und die große Markthalle in Giesing wegen ihrer vorbildlichen Anlage und Form besonders hervorzuheben.

WETTBEWERBE

Die **Ausmalung der Maximilianskirche** in München. Im Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die Ausmalung der Maximilianskirche, der von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst veranstaltet worden ist, errangen den ersten Preis Theodor Baierl in München und den zweiten Preis Felix Baumhauer in München.

SAMMLUNGEN

Budapest. Dem Museum der bildenden Künste haben einige Kunstliebhaber: die Baronin Bernhard Groedel, die Baronin Taxis-Groedel, Baron Eugen Kohner, Marcell v. Nemes, Dr. Aurel Dobay, Hermann Rosenberg und Max Schiffer eine kleine »Grablegung Christi« in der Art des Geertgen tot St. Jans, ferner Ministerialrat Hugo v. Kilényi eine monogrammierte »Bauernhochzeit« von Harmen Fransz. Hals und Ludwig Ernst ein »Parisurteil« von Cornelisz van Haarlem (monogrammiert und datiert 1628) zum Geschenk gemacht. Diese drei Stücke entstammen der unlängst stattgefundenen Versteigerung der Sammlung v. Kilényi in Budapest. Auf der Auktion Richard v. Kaufmann in Berlin erwarb das Museum der bildenden Künste Colijn de Coters Magdalena. Dieses Bild und ein anderes mit dem heil Johannes (1913 im Besitze von Charles Sedelmeyer in Paris) bildeten zusammen die Flügelbilder zu einem Passionsaltar, dessen Mittelstück unbekannt ist.

FORSCHUNGEN

Ein unbekanntes Gemälde des Adriaen Pietersz. van de Venne. Gerhardus Knuttel hat in einer sorgfältigen und gehaltvollen Arbeit über »Das Gemälde des Seelenfischfangs« (Haag, Martinus Nijhoff 1917) auch die weitere Entwickelung van de Vennes an Hand einer chronologischen Liste seiner mehrfarbigen Gemälde ausführlich behandelt, die in die Zeit von 1614—1630 fallen. Die Zahl solcher Gemälde dieses Künstlers beträgt nach Knuttels Angabe 39, von welchen jedoch das Bild »Wat maeckmē al om gelt« in der Budapester Galerie (Nr. 479) ausgeschieden werden muß, weil es in Grisaille-Technik ausgeführt ist. Hingegen möchten wir der Liste ein reizvolles kleines Bild in bayrischem Privatbesitz (Architekt Ludwig Behr in Tutzing am Starnberger See) hinzufügen, welches aus dem Besitze des verstorbenen Hofmalers Robert Scholtz in Budapest stammt, der es in der Kunsthandlung Goudstikker in Amsterdam erwarb. Bis jetzt waren von Adriaen van de Venne nur drei Winterstücke bekannt: »Der Winter« im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, »Das Eisvergnügen« im Rijksmuseum in Amsterdam und die »Schlittenfahrt des Prinzen Moritz« in der Sammlung Ed. Goldschmidt in Berlin. — Ferner wird in der Literatur eine »Winterlandschaft« angegeben, die sich um 1813—1814 in der Sammlung J. G. Deusinger in Augsburg befand. Diesen Bildern können wir nun ein fünftes Winterstück anreihen: Über eine zugefrorene Wasserfläche wölbt sich eine hochansteigende Brücke, unter welcher ein vornehm gekleideter Schlittschuhläufer durchfährt. Auf der Brücke, rechts und links von ihr weitere Personen. Im Vordergrunde am Wege trägt ein Mann auf seinem Rücken einen Schlitten, während ein anderer mit einem Hunde geht. Ganz nach rechts ein alter Mann mit der Axt zum Verhauen des Eises, einem Fischkorb und einer Fischharpune. An den Ufern fein ausgeführte Bäume, auf dem

vordersten sitzt ein Fink. Jenseits der Brücke links eine Ortschaft mit Kirchturm. Das Eis des Wassers erscheint graugrün, den Boden bedeckt ein wenig Schnee. Auf den Dächern der Häuser liegt dichte Schneemasse. Die Bäume sind braun gehalten und kontrastieren gegen den Himmel, der oben grau und nach unten zu blau gehalten ist. Die Gewandung der Dargestellten ist dunkel. (Als einzig lebhafte Farbe kommt an einzelnen Stellen Zinnoberrot vor, besonders an den Mützen und am Ärmel des Wamses des Mannes, der sich zum Fischfange ausgerüstet hat.) Ein Vergleich mit dem »Winter« des Kaiser-Friedrich-Museums gestattet die Vermutung, daß beide Bilder ungefähr in dieselbe Zeit fallen. Das Behrsche Bildchen (28×18 cm) ist auf Eichenbrett gemalt und ist nicht identisch mit der Deusingerschen »Winterlandschaft«, welche ein Breitbild (27×54 cm) war. *G. v. Térey.*

LITERATUR

Hugo Blümner, *Aus der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich.* 25 Bilder in Lichtdruck. 2 Seiten Text (hergestellt in der Druckerei des polygraphischen Instituts A.-G., Zürich), Verlag Art. Institut Orell Füssli, Zürich.

Aus der Mannheimer kleinen Sammlung von Gipsabgüssen von Antiken, die Kurfürst Karl Theodor 1767 hat einrichten lassen, ist der erste zündende Funke auf Goethe übergesprungen, der dann das herrliche Licht der Iphigenie und der Helena-Szenen im Faust erstrahlen ließ. Und wenn der große Weimarer nachher auch in Italien selbst in dem Marmor der römischen Kaiserzeit quasi-Originalien auf sich wirken lassen durfte, so sei doch der grundlegende Eindruck der Mannheimer Gipssammlung auf den begeisterten Freund der Antike unvergessen. Solche Macht konnte schon das tote Material des Gipses auf eine Künstlerseele ausüben. — Das verflossene Jahrhundert brachte dann die großen Sammlungen von Gipsabgüssen, in erster Linie für Lehrzwecke, die in den Hauptstädten Deutschlands, neben den existierenden Museen mit Originalwerken, teilweise zu ganz außerordentlichem Umfang auswuchsen, wie z. B. das Münchener Gipsmuseum und die alte Berliner Sammlung. Diese erfüllten gewiß ihre erziehliche Aufgabe für die Studierenden der Archäologie in vollem Maße. Auch die Künstler konnten sich an einzelnen Werken Anregung holen. Aber für das große Publikum, das Belehrung in den Sammlungen sucht und das sich zugleich damit erfreuen will, wurden die meist schlecht aufgestellten, nicht gut beleuchteten, frostigen Säle mit ihren Gipsmassen mehr und mehr verwirrend. — Eine neue Periode beginnt 1872 mit der Einrichtung der Abgußsammlung griechischer Kunst in der Kaiser-Wilhelm-Universität in Straßburg durch Adolf Michaelis. Sorgfältigste und systematischste Auswahl und Zusammenstellung, künstlerische Aufstellung und vortreffliche Beleuchtung, Staubfreiheit (wie sehen z. B. dagegen die Münchener Gipsabgüsse aus?), dazu der musterhafte Katalog, der schon in mehreren Auflagen erschienen ist, wirkten zusammen, um ein für Studierende, Künstler und Dilettanten gleich förderliches, künstlerisch erfreuliches Ganze zu schaffen. Michaelis' Abgußsammlung wurde vorbildlich für Deutschland und die übrigen damaligen, sogenannten, Kulturländer. Getreulich folgten diesem Meister unter andern die Franzosen Holleaux und namentlich Henri Lechat für das Musée de moulages pour l'histoire de l'Antique der Universität Lyon; und auch der ausgezeichnete Züricher Archäologe Hugo Blümner war zweifellos bei der Neueinrichtung und Neuaufstellung der archäologischen Sammlung der Universität Zürich unter dem Einfluß von Adolf Michaelis' Werk, als er diese aus den früheren, seit Jahrzehnten unzureichenden und magazinartig überfüllten Räumen der Technischen Hochschule in die weiten, hohen und lichten Hallen des neuen Züricher Universitätsgebäudes übersiedelte.

Über diese nunmehr vielbesuchte archäologische Sammlung ist vor kurzem eine Publikation von 25 prächtigen Lichtdrucktafeln (die auch in Postkartenformat zu haben sind) erschienen, die zunächst den Wert der gut aufgestellten und beleuchteten Abgußsammlungen, und zwar auch von einer ganz neuen Seite zeigt. Darnach können auch Gipsabgüsse die schönste Unterlage für Reproduktionen bilden; und wenn wir auch die direkten Abbildungen von den zugrunde liegenden Originalwerken besitzen, so gibt es doch in Zürich Gruppierungen von Meisterwerken, wodurch uns eine Reihe von nicht an einem Ort befindlichen Schöpfungen der Antike in prächtigen Abbildungen in Zusammenwirkung gezeigt werden. Außer 11 Tafeln mit Gipsabgüssen sind in der Blümnerschen Publikation auch 14 Tafeln mit Marmorskulpturen, Kleinbronzen, Vasen und Terrakotten enthalten, die teils Besitz der Sammlung, teils Depositum der Antiquarischen Gesellschaft sind. Unter diesen sind hervorzuheben: ein kleines marmornes Grabgiebelrelief (Hermes in der Unterwelt mit den Gestalten trauernder Schatten), ein Werk aus dem Ausgang des 5. Jahrhunderts v. Chr.; ein polykletischer Athletenkopf; eine Büste des Marc Aurel; einige Kleinbronzen darunter Hermes oder gallischer Merkur; eine vortreffliche unteritalische Vase mit dem Wellenthalamos des Poseidon und der Amymone; ein paar vortreffliche Fischteller und einige tanagräische und piedimontanische Terrakotten. — Es ist eine erfreuliche Publikation, die wir den Interessenten und einem weiteren Publikum gerne empfehlen. *Max Maas.*

VERMISCHTES

Der bekannte Berliner Bildnismaler Wilhelm Pape, der im großen Hauptquartier als Kriegsmaler tätig ist, hat ein **Doppelbildnis von Hindenburg** und dem deutschen **Kronprinzen** vollendet.

Im Königlichen Schlosse zu **Wilhelmshöhe** wurde vor einiger Zeit ein **Einbruch** verübt. Der Polizeipräsident in Kassel macht darauf aufmerksam, daß noch folgende Gegenstände vermißt werden: 1. Eine Stutzuhr aus Goldbronze, auf der sich eine Vase und ein liegendes Schaf befinden, das von einer links stehenden weiblichen Figur gefüttert wird. 47 cm hoch. 2. Eine Stutzuhr aus Goldbronze, auf dem Sockel ein Engel mit Bogen, ein Hund und eine Kanne. 40 cm hoch. 3. Eine Stutzuhr mit Schlagwerk (Rouviero in Paris), mit weißem Zifferblatt, aus weißem Marmor und Goldbronze; auf einer Sockelplatte stehend zwei blattförmige, durch eine Querleiste verbundene Säulen mit kreisrunden Kapitälen. In dieser Querleiste ruht das Uhrgehäuse mit Vasenaufsatz. Der in Haft befindliche Kasseler Händler, der diese drei Uhren Mitte November gekauft hat, will sie bald darauf für 800 Mark an einen Unbekannten, vermutlich auch einen Händler, weiterverkauft haben, den er wie folgt beschreibt: Mittelgroß, 50 Jahre alt, mit dunklem, graumeliertem Schnurr- und gestutztem Kinnbart, bekleidet mit dunklem Überzieher und dunklem weichen Hut. Da es sich hier um Staatseigentum handelt, wird der Käufer und jetzige Besitzer oder jeder, der über den Verbleib der drei Uhren Auskunft geben kann, ersucht, sich unverzüglich bei der Kriminalabteilung des Königl. Polizeipräsidiums in Kassel zu melden.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 13. 4. Januar 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

WILHELM TRÜBNER †

Wir haben einen Meister der deutschen Kunst verloren: am 21. Dezember früh 7 Uhr ist der Maler Professor Wilhelm Trübner in Karlsruhe an Herzlähmung gestorben. Fast hat der furchtbare Krieg uns an das ungeheure Sterben gewöhnt: Tag für Tag lesen wir die Listen der zahlreichen Toten, die draußen an der Front, hinter ihr in den Lazaretten oder daheim in Stadt und Land dem Schicksal ihren letzten Zoll zahlen: die Menschen sterben, aber die Menschheit lebt! Aber dann und wann greift uns eine solche Nachricht tief ans Herz und erinnert uns daran, daß die Geschichte der Menschheit, der Wissenschaft, der Kunst durch einzelne große Persönlichkeiten bestimmt wird und daß der Tod einer solchen Persönlichkeit nicht bloß einen engeren Kreis, sondern unser ganzes Volk angeht. Ein Meister der Kunst ist dahingegangen, nicht einer der Künstler, die sich, mit dem Barett auf dem Haupte und in würdevoller Pose mit Vorliebe Meister nennen lassen, sondern ein wirklicher Meister, dem Titel und Ehren völlig gleichgültig waren, der nur seiner Kunst lebte und in ihr wahrhaft Bedeutendes, dauernd Großes leistete. Jahre, Jahrzehnte hat es gedauert, bis Wilhelm Trübner zur Anerkennung gelangte; an 50 Jahre alt mußte er werden, bis ihm die Sonne des großen Erfolges schien. Mit Wehmut lesen wir in Trübners Biographischen Notizen und Erinnerungen:

»Im Jahre 1883 starb meine edelgesinnte Mutter und 1885 folgte ihr mein guter Vater im Tode nach. Die mir das Leben gegeben und keine Opfer gescheut hatten, mir die Wege zu ebnen, sie haben beide diese Welt verlassen, ohne daß ich ihnen die Freude bereiten durfte, im Beruf erfolgreich vor ihnen zu erscheinen. So sehr ich alle meine Kräfte anstrengte, um noch bei Lebzeiten meiner Eltern dies ersehnte Ziel zu erreichen, so vergeblich war all mein Bemühen, obgleich alle die Bilder von mir, die jetzt in deutschen Galerien hängen, damals schon längst gemalt waren. Die Schuld lag also nicht an mir, sondern an dem Verhängnis, daß das Kunstverständnis jener Zeit auf einer allzu niedrigen Stufe stand.«

Diese Klage Trübners ist durchaus berechtigt: im Stuttgarter Museum hängt jetzt das mit so köstlicher Feinheit gemalte Bild »Der erste Versuch« mit dem trinkenden Jungen vor dem Renaissance-Schrank — das Bild ist von 1872, als Trübner 21 Jahre alt war — die Berliner Nationalgalerie besitzt das Bildnis des Mädchens »Auf dem Kanapee«, das »Bildnis des Bürgermeisters Hoffmeister«, beide von 1872, auch das des Malers Schuch von 1876, das Kestner-Museum zu Hannover die »Prügelei der Jungen« von 1872, die Pinakothek zu München die »Atelier-Szene« und die »Pfingstrosen«, beide wiederum von 1872, auch das bewundernswürdige Bildnis des »Dragoner-Einjährigen Max Höpfner« von 1875, die Dresdner Galerie das »Selbstbildnis in Rom« von 1872, das »Mädchen mit blauem Hut«, auch die »Dame in braunem Kleid«, beide von 1876, die Bremer Kunsthalle das Bildnis der »Kusine Elise« von 1873, die Hamburger Kunsthalle das, das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt a. M. dies, das Museum Folkwang in Hagen jenes, kurzum jedes deutsche Museum, das auf sich hält, hat nachträglich eines der Meisterwerke gekauft, die Trübner noch vor dem Tode seines Vaters gemalt und nicht verkauft hatte, am wenigsten an öffentliche Sammlungen. Warum? etwa weil diese Bilder damals schlechter waren als heute? nein nur, weil das Kunstverständnis, und leider nicht zuletzt das der amtlichen Kunstpersönlichkeiten zu jener Zeit, wie Trübner ganz richtig sagt, auf einer allzu niedrigen Kulturstufe stand. An der Dresdner Galerie z. B. führte damals ein Maler — also kein Laie in Trübners Sinn — das Regiment, dem Trübners gleichzeitige Bilder als allzu schwächliche Leistungen in den Kunstausstellungen gar nicht aufgefallen sein würden, d. h. wenn sie überhaupt der Aufnahme in solche gewürdigt worden wären. Vierzig Jahre später holt der gegenwärtige Leiter der Dresdner Galerie nach, was damals und späterhin versäumt wurde. Die Bilder aber, die man damals der Ehre für würdig hielt, in die Dresdner Galerie aufgenommen zu werden, sind großenteils in die Provinz abgegeben oder in das Magazin gewandert. Nun — wenigstens Trübner selbst hat es erlebt, daß man seine Kunst würdigen lernte: Von den 450 Gemälden, die im Trübner-Bande der Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 26. Band (Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlagsanstalt) abgebildet sind, gehören nicht weniger als 109 öffentlichen Kunstsammlungen an.

Seinen Werdegang, seinen Kampf um Anerkennung hat uns Wilhelm Trübner selbst in den schon erwähnten Biographischen Notizen und Erinnerungen (Personalien und Prinzipien, Bruno Cassirer 1908, S. 1—44) anschaulich und anziehend geschildert. Gehen wir ihm ein wenig nach: Wilhelm Trübner wurde am 3. Februar 1851 in Heidelberg als der dritte Sohn eines reichen Goldschmieds geboren. Die beiden Geschäfte des väterlichen Hauses waren den beiden älteren Brüdern vorbehalten. Dem Wilhelm ging es also gleich so, wie es einem Künstler von Rechts wegen gehen muß: er kam zu spät zur Verteilung der Welt, dafür aber sprach sein Vater tröstend zu ihm, in seiner väterlichen Güte auf seinen Geldbeutel

deutend: »So oft du kommst, er soll dir offen sein«. Er besuchte zunächst die höhere Schule seiner Vaterstadt, bald aber regte sich seine Neigung zur Kunst. Die Bedenken des Vaters, der Erfolg sei bei einem künstlerischen Beruf zweifelhaft, zerstörte kein Geringerer als Anselm Feuerbach, und so siedelte Trübner mit 16 Jahren an die Karlsruher Kunstakademie über, von dort aber ging er nach einem Jahre auf den Rat des Schlachtenmalers Feodor Dietz, mit dem er sehr gut stand, an die Münchener Akademie über, wo damals Kaulbach, Schwind, Lindenschmitt und Alexander Wagner lehrten. Entscheidend für Trübner wurde nicht der akademische Unterricht, sondern die berühmte große internationale Ausstellung des Jahres 1869 im Glaspalast, die »wohl als die beste aller derartigen Ausstellungen dieser Art gelten kann, weil in ihr alle Richtungen mit den Werken ihrer bedeutendsten Vertreter zugegen waren: die Werke eines Feuerbach, Leibl, J. Canon, Victor Müller, Böcklin, Lindenschmitt, Franz Adam, Defregger, Brand, Grützner, Piloty, Makart usw. waren ebenso zur Stelle, wie die der großen Franzosen Couture, Courbet, Manet, Doré und Cabanel«. Trübner erkannte in dieser Ausstellung, daß er das, was sein Malschulprofessor von ihm verlangte — und worin er späterhin selbst so Bedeutendes geleistet hat — nämlich gute Köpfe zu malen, wohl am besten bei denen lernen könnte, deren Arbeiten auf der Ausstellung diese Fähigkeit mit aller Klarheit zeigte, also von den Malern des In- und Auslandes nur bei Canon und Leibl. Das sind in der Tat die beiden Meister, die den stärksten Einfluß auf Trübner gewonnen haben. Zunächst Canon: Trübner siedelte nach Stuttgart über und erhielt hier bei Canon, der ihn wie einen Sohn aufnahm, einen privaten Unterricht im Zeichnen und Malen, wie er nur von einem Meister ersten Ranges erteilt werden kann. Als Canon 1870 nach Wien übersiedelte, ging Trübner nach München zurück und zwar trat er an der Akademie in die damals berühmte Malschule von Wilhelm von Diez ein. Viel bedeutsamer aber wurde für ihn, daß er hier die Bekanntschaft mit Wilhelm Leibl machte, daß dieser sofort die Begabung Trübners erkannte und ihm dringend riet, sogleich aus der Akademie auszutreten und mit seinen Freunden Albert Lang und Carl Schuch ein gemeinsames Atelier zu beziehen, betonend, daß Trübner ja mehr könne als seine Lehrer und jede Art von Korrektur ihm nur hinderlich sei. Also geschah es, und wenn Leibl auch in diesem gemeinsamen Atelier im folgenden Winter 1871/72 nur ein einziges Mal zur Kritik erschien, so hat er doch durch sein Vorbild und durch seine Unterhaltungen über künstlerische Dinge stark auf die drei Freunde gewirkt. Bald lernten sie auch die übrigen Freunde Leibls kennen: Thoma, Hirth, Alt, Haider, Sperl, Schider und Sattler, und in diesem Leibl-Kreise verkehrte Trübner von da an täglich. Im März 1872 malte er das oben erwähnte kleine Bild »Junge vor einem Kasten sitzend«, mit dem er im Münchner Kunstverein seinen ersten Erfolg errang. Nach einem Sommeraufenthalt in der Rhön lud Hans Thoma Trübner ein, in seinem Atelier zu malen, von welch freundschaftlichem Anerbieten Trübner gern Gebrauch machte. »Thoma erzählte mir, so berichtet Trübner weiter, viel von Victor Müller, in dessen Atelier er lange Zeit tätig war, und von Manet, dessen Bilder er in Paris mit großem Anteil gesehen hatte. Die Eindrücke, die ich in Thomas Atelier empfing, waren maßgebend für meine spätere Tätigkeit als Landschaftsmaler. Auf diesem Gebiete habe ich ihm ebensoviel zu verdanken wie Canon und Leibl im figürlichen Fach. So waren mir gleich zu Anfang meiner Künstlerlaufbahn die vier größten Könner des Jahrhunderts: Feuerbach, Canon, Leibl und Thoma zu Führern und Leitsternen geworden.« Trübner bemerkt hierzu, es sei ihm beinahe unfaßbar erschienen, daß diese Meister, die damals schon auf der vollen Höhe ihrer Leistungsfähigkeit standen und deren künstlerische Überlegenheit allen Fachleuten offenkundig war, trotzdem der gebührenden Anerkennung entbehrten. Ja, uns scheint das heute auch unfaßbar. Trübner schiebt diesen Mangel an Anerkennung auf den Künstlerneid, auf die Mißgunst der Modegötzen, die sich hüteten, ihre Überzeugung von dem Werte jener jüngeren Maler laut werden zu lassen.

Im Jahre 1872 siedelte Trübner wieder nach München über: von hier aus besuchte er mit Schuch Italien; in Heidelberg 1873 malte er außer verschiedenen Heidelberger Bildern die vier Wildstilleben, die lange im Besitz des Malers Schuch waren und so bedeutsam auf dessen künstlerisches Schaffen gewirkt haben. Im Jahre 1874 besuchte er Belgien und Holland, auch hier die alten Meister studierend, weiter Rügen, den Harz, den bayerischen Wald, schließlich die Herreninsel im Chiemsee. Vom Oktober 1874 bis 1875 diente er als Einjährig-Freiwilliger im 3. Badischen Dragonerregiment. Das Reiten und den Säbel führen gefiel ihm bald ebensogut wie vor der Staffelei zu stehen und Bilder zu malen. Es regte sich in ihm der Wunsch, einmal beides zu vereinigen: er verwirklichte diesen Wunsch in seinen späteren Reiterbildnissen. Nach dieser einjährigen Kunstpause folgte ein Jahr stärksten Schaffens. Während er gleichzeitig Schuch im Malen von Stilleben unterrichtete, malte er im Winter 1875 die »Alte Frau« (Stuttgarter Galerie), zweimal den lachenden Jungen, die blonde Dame mit Hut und Pelz, die Brünette mit dem Pelzkragen, die grüne Dame (Galererie in Hagen), die Bildnisse Martin Greifs (Städel), des Galeriedirektors Eisenmann, Karl Schuchs, die Dame mit Hut und braunem Kleid. Eben dieses Bildnis Schuchs, das 30 Jahre später für die Berliner Nationalgalerie angekauft wurde, wurde 1876 für die Kunstausstellung im Glaspalast nicht angenommen! Im Jahre 1876 löste sich der Leibl-Kreis in München auf, und Trübner verkehrte nur in dem Freundeskreise Bayersdorfer, Eisenmann, Martin Greif, du Prel und Ludwig Speidel. In den folgenden Jahren malte er nacheinander: »Die Gigantenschlacht« (Galerie Karlsruhe), den »Kampf der Lapithen und Kentauren«, »Die wilde Jagd« als Deckengemälde, die »Kreuzigung«, die Kentaurenbilder (Städel und Wallraff-Museum zu Köln) »Modellpause« (Brera Mailand), die »Amazonenschlacht«, »Dantes Hölle«, »Tilly

während der Schlacht bei Wimpfen« (Städtisches Museum zu Halle), »Friedrich von Österreich in der Schlacht bei Ampfing«, »Münchner Wachtparade«, »Dogge stehend«, »Dogge sitzend« (Münchner Pinakothek), »Dogge vor einem Tisch mit Teller: Cäsar am Rubikon« (Galerie Karlsruhe), »Dogge mit Würsten auf der Nase: Ave, Cäsar, morituri te salutant«, »Rothaariges Mädchen mit schwarzem Halsband«, »Bildnis Gungl«, die »Handschuhe anziehende Dame«. 1879 besuchte Trübner die Pariser Weltausstellung, 1884 reiste er nach London zum Besuch der Familie seines verstorbenen Oheims, des Verlagsbuchhändlers Nikolaus Trübner, in München beteiligte er sich dann viel am gesellig-künstlerischen Leben, wozu er eingehende Kenntnisse der Kostümkunde erwarb und verwertete. Durch größere Gesamtausstellungen im Münchner Kunstverein versuchte er die Aufmerksamkeit auf seine Arbeiten zu lenken, was ihm auch in gewissem Sinne gelang. Im Jahre 1892 veröffentlichte er — ohne sich als Verfasser zu nennen — die Schrift »Das Kunstverständnis von heute«, die viel Aufsehen erregte und nicht ohne Wirkung blieb. Weiter veranstaltete er in Berlin die denkwürdige Sonderausstellung von Leibl und seinen eigenen Bildern, die Leibl so berühmt gemacht hat. Denn es gelang den uneigennützigen Bemühungen Trübners, einen Mann für Leibl anzuregen, der ihm alles bis auf den letzten Strich abkaufte und damit auch eine wahre Hausse in den Preisen für Leibl erzeugte. Trübner knüpft an dieses bedeutsame Ereignis die leider nur zu wahren Bemerkungen: »Alle idealen Erfolge und auch alle Verkäufe zu niedrigen Preisen sind nicht unter die großen Erfolge zu rechnen. Erst wenn die hohen Preise bezahlt werden und die Bilder Gegenstände der Spekulation geworden sind, erst dann gilt ein Künstler für berühmt«. Leibl wurde es in diesem Sinne damals. Auch mit vollem künstlerischen Rechte. Trübner preist vor allem Leibls Gemälde »In der Kirche« als das Bild der Bilder, weil es zwei Eigenschaften in höchstem Maße in sich vereinige, die einander sonst bekämpfen, so daß eine derselben immer unterliegen muß, nämlich größte Strenge der Zeichnung und höchste koloristische Behandlung. — Von seinen eigenen Bildern verkaufte Trübner damals trotz umfänglichen Angeboten nur einzelne, weil er nicht die niedrigen Preise, sondern eben den großen Erfolg haben wollte.

Da ihm selbst in München der große Erfolg und die Anerkennung, die er seinem Lehrer und Freunde Leibl errungen hatte, versagt blieb, so verließ Trübner 1896 nach 25jährigem vergeblichem Streben München und siedelte nach Frankfurt über, wo er seine alten Freunde Hans Thoma, Albert Lang und Wilhelm Steinhausen wiederfand, die sich dort ein zufriedenes und glückliches Dasein geschaffen hatten. Frankfurt wirkte auf seine künstlerische Tätigkeit äußerst förderlich. »Das Wohlwollen meiner dortigen Kollegen machte mich wieder unternehmungsfroh, und die neue persönliche Umgebung wirkte, wie frische Streu auf ein ermüdetes Pferd, belebend auf mich. Im Frankfurter Kunstverein stellte ich eine größere Sammlung meiner Bilder aus und gewann dadurch sogleich die nötige Anerkennung. Daß ich meine Arbeiten noch größtenteils im Besitz hatte, wurde mir jetzt zum größten Vorteil.« Sieben Jahre, 1896—1903, blieb Trübner in der alten Krönungsstadt, und während dieser Zeit begannen die deutschen Galerien, voran die Nationalgalerie in Berlin, seine Bildersammlung zu lichten, und viele Privatsammler folgten diesem Beispiel. In Frankfurt entstanden Pferdebilder, die vielbesprochenen lebensgroßen Reiterbildnisse, zahlreiche Landschaften aus Amorbach, Kronberg, Hetzbach, Erbach usw. auch Bildnisköpfe im Sonnenlicht. In Frankfurt veröffentlichte Trübner auch seine zweite Schrift »Die Verwirrung der Kunstbegriffe«, in der er mit schneidigen Worten gegen akademische Kunst und Kunststücke zugunsten der echten Kunst zu Felde zieht; von Frankfurt aus verhalf er auch dem nachgelassenen Lebenswerke seines verstorbenen Freundes Karl Schuch zur gebührenden Anerkennung: Zeugnis davon sind die Riesenpreise, die Schuchs Stilleben jetzt erzielen, während zu Lebzeiten Schuchs niemand von ihnen etwas wissen wollte. In Frankfurt heiratete Trübner die Malerin Alice Auerbach, mit der er die glücklichste Ehe geführt hat. »Meine Frau wurde mir durch ihr großes Kunstverständnis zur schützenden Fee gegen künstlerischen Unverstand, unter dem ich so viel zu leiden hatte. Mit anderen Unannehmlichkeiten hatte ich ja nicht zu kämpfen. Da ich sie an meiner Seite wußte, mit der ich mich über alle beruflichen Anfeindungen lustig machen konnte, hatten diese für mich ihren Stachel verloren.«

Im Jahre 1903 wurde Trübner an die Kunstakademie zu Karlsruhe berufen. Dort hat er noch 14 Jahre als anerkannter Meister segensreich gewirkt und Gelegenheit gefunden, die Lehren seines Lebens auf ein neues Malergeschlecht zu übertragen. Noch nicht zu spät ist er zu der vollen Anerkennung gelangt, die einem Meister von seinem Range schon zwei Jahrzehnte früher gebührt hätte. Mag sein Kampf um die echte, wahre Kunst auch Jahrzehnte gedauert haben — und ohne Kampf ist kein Leben lebenswert — so hat er ihn doch gleich Thoma zum siegreichen Ende geführt, und so dürfen wir Wilhelm Trübner, den auch nie die gemeine Not des Lebens gedrückt hat, wohl als einen glücklichen Menschen preisen.

Als Künstler war Trübner groß durch sein stetes unbeirrbares Streben nach rein malerischer Gediegenheit. Wie in seinen Streitschriften hat er nie durch das Was, sondern stets durch das Wie zu wirken gesucht. Dieser Sinn für Qualität ist ihm sicherlich im väterlichen Hause, wo die köstlichsten Juwelen zum täglichen Umgang gehörten, und durch den urgediegenen altväterischen Hausrat aus der Biedermeierzeit zur Selbstverständlichkeit geworden. Und aus dem väterlichen Hause hat er auch den ernsten Sinn mitgebracht, der sein ganzes Leben durchzieht. Dieser ernste Sinn hat ihn davor bewahrt, sich irgendeiner Richtung anzuschließen und sich durch die Welle der Mode emportragen zu lassen. Immer von neuem hat er vielmehr durch Tat und Wort gegen die modische

Kunst angekämpft und seinen Spott ausgegossen über die Maler, die das Heil im Wo suchten (Atelierkunst — Freilichtmalerei) anstatt im Wie. Die größte Anregerin war ihm immer die Natur, der er frei und selbständig gegenübertrat, und als allein sicherer Aufstieg zur Höhe galt ihm die immer sicherere Beherrschung der handwerklichen Mittel der Kunst. Sie dem Schüler zu übermitteln und seine Ehrfurcht vor der Natur aufrechtzuerhalten, galt ihm allein als Aufgabe des Kunstlehrers und nur gerade die besten Künstler hielt er für geeignet als Lehrer.

Wenn wir Trübner zum Leibl-Kreise rechnen, so wäre es doch verfehlt zu glauben, daß damit eine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Rezeptmalerei gemeint wäre. Die Gesinnung verband jene Maler, die angesichts der »Verwirrung der Kunstbegriffe« und des mangelnden selbständigen Sinnes des Kunstpublikums so lange vergeblich um Anerkennung ringen mußten; und jeder dieser Maler war eine Persönlichkeit für sich. Trübner ist auch trotz seiner Hochachtung vor Courbet und Manet nie auf französischen Bahnen gewandelt, sondern ist immer selbständig und echt deutsch geblieben. Niemals wird man ein Trübnersches Gemälde für ein solches von Leibl halten, von seiner bestimmten Härte unterscheidet sich Trübners Art durch die größere Weichheit; von den französischen Malern aber, deren Bevorzugung in Deutschland er stets mit so scharfen Worten verurteilt hat, unterscheidet ihn die deutsche Tiefe und Kraft.

Das Ziel und Ideal seiner Kunst ist die reine Malerei, das Geltendmachen der Farbe. Nichts will er wissen von »Begebenheitsmalerei«; sein ganzes Streben ging dahin, die Farbe, die ihm nicht nur als Mittel, als das eigentliche Wesen der Malerei erscheint, in malerische Form umzusetzen. Als Verfechter der reinen Malerei ging Trübner seiner Zeit weit voran. Das kam uns so recht zum Bewußtsein bei der deutschen Jahrhundertausstellung zu Berlin 1906, als wir nicht weniger als drei Dutzend Gemälde Trübners aus den Jahren 1870—76 vereinigt sahen, darunter z. B. das »Wildstilleben« von Reh, Hasen und Schnepfe, das ganz in grauen und braunen Tönen gemalt ist, das tonreiche Bild der »Dame in Grau«, die Bildnisse der Eltern des Künstlers, von denen das der Mutter im Katalog also beschrieben war: »schwarzes Kleid auf grauschwarzem Grunde, dessen Ton als Belichtung des Kleides verwendet ist, gelbe Kette mit tiefschwarzem Medaillon mit weißer Auflage, das Rosa des Fleisches geht in der Stirn in bläuliches Weiß über, braunschwarzes Haar vorn grau belichtet«. Wir sahen ferner u. a. die köstlichen Chiemseelandschaften, darunter das Klostergebäude auf der Herreninsel, das bedeutende Bildnis des Einjährigen Höpfner und vieles andere und staunten über das meisterliche Können, das der Künstler schon im Alter von 20—25 Jahren besessen hatte. Freilich ohne in der Gründerzeit, wo die protzige Kostüm- und Begebenheitsmalerei auf em Throne der deutschen Kunst saß, die geringste Anerkennung zu finden. Die Revolution der Kunst, die damals Trübner mit seinen Genossen angestrebt hatte, war fehlgeschlagen, die Zeit war nicht reif für die vornehme Gediegenheit, für die malerische Feinheit der Trübnerschen Kunst. Es gehörte wahrlich ein großer Charakter und eine feste Überzeugung von der Güte der eigenen Sache dazu, trotz dieser Ungunst der Zeiten, trotz der Teilnahmlosigkeit des Kunstpöbels festzuhalten an dem, was er für das einzig Wahre und Richtige hielt. Trübner besaß diesen Charakter. Freilich eine Zeitlang ist auch er der Zeit unterlegen. Von 1877 an malte auch er in München Begebenheiten, Gemälde mit bedeutendem Inhalt, Historienbilder, die nur ausnahmsweise vom Stofflichen zur malerischen Form geläutert erscheinen. Dann aber setzte er, durch den Widerspruch der Freunde zur Einkehr angeregt, zu erneutem rein künstlerischen Schaffen an. Er eignete sich die Mittel der Freilichtmalerei an und erreichte eine zweite große Blütezeit seiner Kunst, die ungeschwächt bis an sein Ende angehalten hat.

Im Bildnis und in der Landschaft hat er das Höchste geleistet. Das Bildnis war von jeher der Prüfstein der wahren Kunst. Trübner selbst sagt es: »Das Köpfemalen ist gewissermaßen der Parademarsch des Künstlers; es zeigt dessen Können und Leistungsfähigkeit am sichersten. Somit gehört zu den Kennzeichen eines bedeutenden Künstlers, ob seine Köpfe gleichgültiger Personen und Darstellungen einfacher, an sich uninteressanter Gegenstände mit dem allen bedeutenden Künstlern eigenen hervorragenden Können hergestellt sind oder nicht. Es sollte deshalb auch der Respekt vor neu auftauchenden anspruchsvollen Kunstwerken der Künstler des In- und Auslandes nicht so übertrieben sich offenbaren, solange deren Parademärsche nicht hinreichend gut ausfallen, um wieder dasselbe militärische Bild zu gebrauchen.« Trübner selbst hat diesen Parademarsch glänzend bestanden. Unter seinen Bildnissen sind Meisterwerke der Charakteristik und der malerischen Vollendung zugleich, die den Meisterwerken der Tizian und Velasquez durchaus ebenbürtig dastehen. Wir brauchen uns nur das Bildnis des einjährig-freiwilligen Dragoners Max Höpfner, das Karl Schuchs, die Bildnisse seiner Eltern, des Bürgermeisters Dr. Mönckeberg, des Bürgermeisters Hoffmeister, seines Paten und einer Reihe der unbenannten weiblichen Bildnisse ins Gedächtnis zu rufen. Starkes Aufsehen erregten die lebensgroßen Reiterbildnisse in breitflächiger Freilichtmalerei. Der Vergleich mit den Reiterbildnissen der Velasquez und van Dyck, der großen Engländer des 18. Jahrhunderts, die in erster Linie auf Repräsentation gemalt sind, erweckte ein lebhaftes Für und Wider angesichts der Trübnerschen Reiter, die so rein auf die malerische Wirkung im Freien hin dargestellt sind. Sie haben etwas Erschreckendes, vielleicht ist in ihnen der Widerspruch zwischen monumentalem Bildnis und Freilichtwirkung doch nicht restlos gelöst.

Ebenso Bedeutsames wie im Bildnis hat Trübner in der Landschaft geleistet. Unter den 450 Bildern, die der »Klassiker«-Band gibt, sind 158 Bildnisse und 145 Landschaften. Heidelberg, der Chiemsee, Kronberg und Amorbach, der Starnberger See, das köstliche Schloß Hemsbach, Stift Neuburg sind die Stätten

wo Trübner mit Vorliebe gemalt hat. Süddeutschland war seine Heimat, nirgends sonst hat er sich auf seinen Reisen gedrängt gefühlt, die Landschaft im Bilde festzuhalten, nicht in Italien, nicht auf Rügen, im Harz, noch viel weniger in England oder in Frankreich. Und in Süddeutschland hat bald der heimische Odenwald, bald die herbere bayerische Seenlandschaft seiner Malerseele nähergestanden. Und nicht die »großen Motive« haben ihn angezogen, sondern die örtliche Stimmung hat er mit immer frischem Auge in ihrer ganzen Kraft aus der Natur herauszuholen versucht und verstanden. In der effektfeindlichen natürlichen Schlichtheit der Auffassung, in der festen Haltung der Farbengebung, vor allem in dem tiefen, saftigen Grün des Laubes und des Rasens haben wir seine unverkennbare Eigenart schätzen und bewundern, haben wir mit seinen klar blickenden Augen die Natur in ihrer Einfachheit und farbigen Tiefe sehen und lieben gelernt. Nicht minder malerisch bedeutsame Leistungen finden wir in seinen Blumen-, Frucht- und Tierstücken; vielleicht hat ihn auf diesem Gebiete sein Schüler Karl Schuch noch übertroffen, aber der Geist köstlich ausgeglichener Tonschönheit beherrscht auch seine eigenen Schöpfungen dieser Art, die nur einen Teil seines Lebenswerkes ausmachen, während sie bei Schuch das einzige Sondergebiet sind.

Trübners Lebenswerk ist nun abgeschlossen. Ob und wie das Urteil der Kunstgeschichte sein Werk sichten und endgültig beurteilen wird, bleibt der Zukunft vorbehalten. Augenblicklich sind wir geneigt, seine Jugendwerke aufs höchste zu schätzen; dafür zeugen wenigstens die Käufe der Kenner.

Unantastbar hoch steht Trübner in seiner künstlerischen Gesinnung. Aus seinem Grundsatze, die Schönheit aus dem wesentlichen Mittel der Malerei, aus der Farbe zu gewinnen, aus seiner Hochachtung vor der Natur, die er nie durch koketten Geistreichtum oder vordringliche Betonung einer bestimmten Richtung vergewaltigt sehen wollte, erkennen wir den ernsten deutschen Künstler, einen Künstler von herber männlicher Kraft, voll aufrechten Stolzes und selbständigen Sinnes. Immer weniger werden der großen Meister, die den künstlerischen Geist unserer Zeit bisher bestimmt haben. Was der gärende Geist der Kunst unserer Tage neues Lebensfähiges gebären wird, wissen wir noch nicht. Die Entwickelung wird auch über Trübner fortschreiten. Aber sein Werk ist unveräußerlicher Besitz unserer deutschen Kunst geworden, und daß seine hohe künstlerische Gesinnung nicht minder dauernder Besitz deutscher Kunst unserer Zeit bleibe, das dürfen wir ohne Widerspruch auch den Jungen und Jüngsten wünschen. *PAUL SCHUMANN.*

NEKROLOGE

Karl Voll †. Am 1. Weihnachtsfeiertage ist in München Karl Voll an einer Herzlähmung gestorben. Sein Tod kommt selbst denen überraschend, die wußten, daß die Gesundheit dieses Mannes seit einem vor zwei Jahren erlittenen Schlaganfall sehr wankend geworden war. Nur wenig über 50 Jahre wurde der am 18. Juli 1867 zu Würzburg Geborene alt. Wer den Verstorbenen in den letzten Jahren sah, erkannte in dem abgemagerten, sich mühsam Fortbewegendem kaum jenen Mann wieder, zu dessen voller, gedrungener Gestalt der tiefe, langsam und gewichtig tönende Baß dieses heiterster Lebensfreude wie scharfem wissenschaftlichen und auch menschlichem Streit (der ihm nicht minder als den Gegnern bittere Stunden verursacht hat) zugetanen Menschen so ausgezeichnet paßte.

In Karl Voll ist ein hervorragender Universitätslehrer dahingeschieden, ein ungewöhnlich kluger und gebildeter Mann, ein scharfer Kritiker, ein feinsinniger Sammler. Voll war zuerst Reallehrer in Freising, verließ dann diesen Dienst, habilitierte sich an der Münchener Universität, wurde Kunstreferent der Münchener »Allgemeinen Zeitung« und 1902 Nachfolger Bayersdorfers an der Pinakothek. Dieses Amt gab er auf, als er 1907 die Kunstgeschichtsprofessur an der Technischen Hochschule übernahm. Voll hatte eine besondere Begabung zum Lehrberuf, es war ihm gegeben, weit über die engeren Kreise hinaus, anregend, aufklärend und geschmacksbildend zu wirken. Dies beweisen auch die beiden aus Seminarübungen hervorgegangenen Bände der »Vergleichenden Gemäldestudien« und seine dreibändige »Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen«. Was Meister- und was Schülerhand ist, was schärfster Bildkritik standhält und was haltlose Attributionen sind, das lernte der junge Student bei Voll in ganz ausgezeichneter Weise. Und es machte auch nichts, daß Voll hyperkritisch, in seinen Urteilen oft zu scharf war. Die Gefahr für den Studenten begann erst da, wo er nur auf Voll und seine Art sich verließ und die gleichen Wege einschlug. Aber es ist heute, wo über dem Theoretisieren nur allzuoft die für alles die Grundlage bildende Kennerschaft vernachlässigt wird, wirklich von Not, die Vollsche Methode in ihrem ganzen Umfang weiterzupflegen, denn seine oft allzu scharfe Kritik ist nicht nur von größerem wissenschaftlichen, sondern in ganz anderem Maße von allgemeinem Wert als jene Art von Kunstwissenschaft zu treiben, die glaubt, sich eine gründliche Kenntnis des eigentlichen Materials ersparen zu können.

Voll hat sich oft geirrt und doch werden seine Bücher wie seine Arbeit über Van Eyck, seine »Entwicklungsgeschichte der altniederländischen Malerei von Eyck bis Memling« stets lesenswerte Werke voller Anregungen und gescheiter Bemerkungen bleiben; das gleiche gilt von seinem »Führer durch die Alte Pinakothek«. Wohl eine seiner gelungensten Arbeiten ist der »Memling«-Band in den »Klassikern der Kunst«. (Der »Hals«-Band, den er gleichfalls übernommen hatte, ist vor allem durch den Krieg nicht mehr zum Abschluß gelangt.)

Voll war in München ein tapferer Vorkämpfer des Impressionismus und überhaupt ein unentwegter Verfechter guter Kunst, namentlich in dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts, bevor Tschudi nach München kam. Ebensowenig wie er sich seiner Zeit scheute, über die Kunst des damals allverehrten und mächtigen Lenbach ungeschminkt seine Meinung zu sagen, ist er stets mit großer Wärme für seinen Jugendfreund Slevogt eingetreten, dem er neben verschiedenen Aufsätzen auch eine Monographie (1912) gewidmet hat.

Seine ganze Liebe galt den Zeichnern und Illustratoren des 19. Jahrhunderts. Hier war Voll begeisterter Sammler und liebenswürdiger Fürsprecher. All die großen und die kleinen deutschen wie französischen Meister, Daumier wie Menzel, Pocci wie Schwind haben in ihm einen vorzüglichen Interpreten gefunden. Volls Buch »Frankreichs klassische Zeichner« war wohl nur als eine Art mehr populärer Vorarbeit für ein größeres Werk über dieses

Thema gedacht. Die schöne Sammlung, die er im Laufe der Jahre zusammengebracht hatte, ist bekanntlich vor einem halben Jahr auf der Münchener Versteigerung in alle Winde gegangen. *A. L. M.*

Zum Tode von Dr. **Kohnstamm.** Die junge deutsche Künstlerschaft hat in dem Arzt Dr. Kohnstamm einen guten Freund und Förderer verloren. Dr. Kohnstamm hatte in seinem Sanatorium in Königstein von dem Maler E. L. Kirchner große Wandbilder ausführen lassen.

Ernst Herter †. Der bekannte Berliner Bildhauer ist am 21. Dezember im Alter von 71 Jahren gestorben. Er war ein Schüler der Berliner Akademie unter Bläser und Alb. Wolff. Seine klassizistische Kunst hat großen Beifall gefunden und ihm eine große Zahl bedeutender Aufträge eingebracht. Herters Denkmäler stehen an vielen hervorragenden Plätzen. Ganz besondere Aufmerksamkeit wurde ihm von der Kaiserin Elisabeth von Österreich geschenkt, in deren Auftrage er verschiedene Bildwerke schuf, darunter eine Wiederholung des sterbenden Achilles aus der Nationalgalerie für das Achilleion auf Korfu und das Heinedenkmal, das schließlich in Neuyork aufgestellt werden konnte. Herter empfing zahlreiche Auszeichnungen, so war er seit 1885 Mitglied der Akademie und seit 1889 Professor. Von 1890—1916 leitete er als Nachfolger Schapers die Aktklasse an der Berliner Hochschule.

Toby Rosenthal †. Am 23. Dezember starb in München der bekannte Genremaler Toby Rosenthal, der als treuer Pilotyschüler die Traditionen seines Lehrers in der Genremalerei aufrechterhalten hat. Am 15. März 1848 zu New-Haven (Amerika) geboren, kam er 1865 nach München und wurde zunächst Schüler von Strähuber. Drei Jahre später trat er in Pilotys Malklasse ein. Viele seiner Bilder sind in amerikanischen Besitz übergegangen. Von seinen Werken sind besonders populär geworden die »Morgenstunde bei Sebastian Bach« (Leipzig, Museum), die »Tanzstunde unserer Großmutter« und seine »Herrgottschnitzer«-bilder. *A. L. M.*

PERSONALIEN

München. Zum Direktor der Kgl. Graphischen Sammlung ist nunmehr **Dr. Otto Weigmann** ausersehen worden. Der neue Leiter des Münchener Kupferstichkabinetts wirkte bis vor einem Lustrum als Konservator an diesem Institut und schied damals freiwillig aus dem Dienst. Weigmann, der sich weiteren Kreisen vor allem durch den »Schwind«-band der Klassiker der Kunst bekannt gemacht hat, hat bei verschiedenen Gelegenheiten gezeigt, daß er weiß, nach welcher Richtung hin der Münchener Sammlung ein Ausbau bitter nottut. Es wäre zu wünschen, daß nicht nur die neuere deutsche, sondern die ganze europäische Graphik des 19. Jahrhunderts in Zukunft eine Repräsentation finden möge, wie sie sich für eine erstklassige Sammlung in einem Kunstzentrum wie München gebührt. *A. L. M.*

Adolf von Hildebrandt ist der Titel »Exzellenz« verliehen worden.

Max Liebermann hat den Kronenorden zweiter Klasse erhalten.

Dem Lehrer an der Kgl. Kunstschule Berlin, **R. W. Busch**, ist der Professortitel verliehen worden.

Die Technische Hochschule zu Dresden hat den Wiener Architekten Geheimen Oberbaurat Professor **Otto Wagner** zum Dr. ing. ehrenhalber ernannt.

Der Bildhauer **Bernhard Hoetger** hat sich in Worpswede niedergelassen und dort ein eigenes Heim nach eigenen Plänen erbaut.

Der Maler und Zeichner **Rudolf Schäfer**, der bekannte Illustrator des Neuen Testaments, des Gesangbuches, des Wandsbecker Boten und der Lieder Paul Gerhardts, ist von der Universität Kiel zum Dr. theol. honoris causa ernannt worden.

WETTBEWERBE

Dem ersten großen Kampfflieger Immelmann will die Stadt Dresden auf dem Friedhofe ihres Feuerfriedhofs einen Gedenkstein setzen. Zur Erlangung von Entwürfen dafür setzt sie für die drei besten Entwürfe drei Preise von 1000, 500 und 300 M. aus. Das Preisgericht darf die Preise zusammenlegen oder anders verteilen. Die Entwürfe sind bis 15. Januar 1918 einzureichen. Preisrichter sind die Architekten Geh. Hofrat Prof. Dr. Dülfer und Stadtbaurat Prof. Pölzig, die Bildhauer Geh. Hofrat Prof. Wrba und Prof. Selmar Werner, Oberbürgermeister Blüher, Stadtrat Braun und Stadtverordnetenvorsteher Oberjustizrat Dr. Stöckel. Die näheren Bedingungen und Unterlagen sind für 2 M. durch den Hausinspektor im neuen Rathaus zu Dresden zu beziehen. An dem Wettbewerb dürfen sich Künstler von Dresden und seinen Vororten beteiligen.

AUSSTELLUNGEN

München. Bei Caspari fesselt eine **Ausstellung plastischer Arbeiten Hugo Kroners.** All die überlebensgroßen Bildnisköpfe, die großen Akte, die plastischen Skizzen wie die Zeichnungen verraten ein starkes Talent und ein erregtes nervöses Temperament. Vieles erscheint noch unausgeglichen, ja unerträglich — mit den großen Bildnisköpfen zusammenzuleben scheint unmöglich, in den Akten fehlt die nötige Durchbildung, die Durchführung des Themas — und doch ist man erfreut, einem zweifelsohne hochbegabten Bildhauer zu begegnen. Stark verspürbar ist noch der Einfluß Rodins, es dünkt einem zuweilen, als sei hier das Letzte aus dem plastischen Impressionismus herausgezogen und man fragt sich etwas beklommen, ob der Künstler nicht allzufrüh in verhängnisvoller Weise an einem toten Punkt angelangt sein wird. Man möchte wünschen, daß das, was in seiner Kunst in gewissem Sinn fast krankhaft anmutet, von ihm bald überwunden werden möge und daß es ihm gelinge, zu einem frischen, persönlichen Stil vorzudringen. *A. L. M.*

SAMMLUNGEN

Staatliche Kunstpflege in Sachsen. Dem Dekret an die sächsischen Stände über die Verwaltung und Vermehrung der Königlichen Sammlungen und über das Armee-Museum während der beiden Kriegsjahre 1914 und 1915 ist folgendes zu entnehmen. 43 Beamte und Bedienstete stehen im Heere, darunter der Galeriedirektor Dr. Posse; ein Konservator befindet sich noch immer in englischer Zivil-Gefangenschaft in Südafrika. Infolge des Krieges ist der Besuch der Sammlungen wesentlich zurückgegangen: in sämtlichen Sammlungen von 618603 im Jahre 1910 auf 262562 im Jahre 1915. Über die Neuerwerbungen haben wir regelmäßig berichtet. Aus dem Historischen Museum wurden Doppelstücke von vielfach vertretenen Sammlungsgegenständen an eine Reihe deutscher Museen mit gutem Erfolge verkauft. In diesem Museum, wie in der Gewehrgalerie wurden die Sonntags-Eintrittsgelder aufgehoben,

im Mathematischen Salon die bisher schon nur im Winter erhobenen Eintrittsgelder. Für den Bau der modernen Gemäldegalerie wurde im Sommer 1916 der Grund gelegt; der Weiterbau mußte im Dezember zunächst ausgesetzt werden. Die Vorbereitungen für den Neubau eines Naturhistorischen Museums sind noch in den frühesten Anfängen. Die Einnahmen aus Eintritts- und Führungsgeldern sind wesentlich zurückgegangen. Eine besondere Neuerung ist die von der Generaldirektion der Kgl. Sammlungen ins Leben gerufene Wanderausstellung von Bildern aus der Kgl. Gemäldegalerie in Dresden zu erwähnen, die den Zweck hatte, Bilder neuerer Meister in der Zeit von Mai bis Oktober je einen Monat in den Städten Chemnitz, Plauen i. V., Zwickau, Bautzen, Freiberg und Grimma zu zeigen. Leider konnte dieser Versuch, zunächst vierzehn solcher Gemälde auf bequeme Weise in den genannten Städten vorzuführen, infolge des Krieges nicht ganz durchgeführt werden. Erfreulich war immerhin die Erscheinung, daß sämtliche in Frage kommenden Stellen dieser Anregung zugestimmt hatten und damit bewiesen, wie dankbarer Anteil derartigen Veranstaltungen zur Hebung des Kunsrverständnisses entgegengebracht wird. In Verfolg der leihweisen und widerruflichen Abgabe von entbehrlichen Gemälden wurden dem Stadtrat zu Mittweida zum Schmuck der Aula der neuen städtischen Realschule die Gemälde Flußlandschaft von Leypold und Am Starnberger See von Schietzold, dem Generalkommando des XIX. Armeekorps in Leipzig für seine Festräume die drei Gemälde Michigan-See in Nordamerika von Heinrich Eduard Müller, Schiffbruch an der Küste bei Carolin von Zimmermann und Eroberung einer französischen Batterie durch thüringische Infanterie in der Schlacht bei Sedan von Putz übergeben. Die Generaldirektion der Königlichen musikalischen Kapelle und der Hoftheater erhielt den Entwurf zu dem Vorhang des Kgl. Hoftheaters zu Dresden von Ferdinand Keller. Die Gemälde, die einige Jahre aus der Galerie ausgeschieden und im alten Landhause aufgehängt waren, mußten bei Kriegsausbruch wegen Umbau des alten Landhauses von der Galerie wieder aufgenommen und gelagert werden. Im ganzen sind hierdurch und durch Ausleihen 781 Bilder der allgemeinen Besichtigung entzogen. Den Angaben über die während der letzten 30 Jahre kopierten Bilder ist zu entnehmen, daß Saskia als Mädchen von Rembrandt 33 mal, die heilige Magdalena von Battoni 126 mal, die heilige Cäcilie von Dolci 185 mal, der Christuskopf von Guido Reni 97 mal, der bärtige Alte von Rembrandt 33 mal, Amor von Raffael Mengs 91 mal, Abraham und Hagar von Adrian van der Werff 86 mal, das Frühstück von Rembrandt 83 mal, das Schokoladenmädchen von Liotard 80 mal, der Feldherr mit roter Binde von van Dyck 76 mal, das lesende Mädchen von Vermeer van Delft 74 mal, der Jesusknabe im Tempel von Heinrich Hofmann 57 mal, die Sixtinische Madonna von Raffael 53 mal, der Zinsgroschen von Tizian 51 mal, die Söhne des Meisters von C. L. Vogel 51 mal, die heilige Agnes von Ribera 42 mal kopiert wurde. — Im Historischen Museum schreitet die Neugestaltung der Räume weiter fort. — Dem ordentlichen Staatshaushalt Sachsens für die Jahre 1918 und 1919 ist folgendes zu entnehmen: die Ausgaben für die Kunst sind im ganzen dieselben wie in Friedenszeiten, nur außerordentliche Ausgaben sind naturgemäß nicht vorgesehen. Für die Vermehrung der Sammlungen werden 200000 M. erfordert; im ganzen erfordern die Kgl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft einen Zuschuß von 979915 M., das sind 191669 M. weniger als 1916/17; an Einnahmen sind 42400 M. eingesetzt. Der Zuschuß für die Kgl. Kunstakademie zu Dresden beträgt 271456 M., für die Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe zu Leipzig, die Kunstgewerbeschule und das Kunstgewerbemuseum zu Dresden, sowie für die Kunstschule für Textilindustrie zu Plauen mit Zweigabteilungen 811407 M., die vier Bauschulen 313775 M. Hierzu kommen an Ausgaben für die lebende Kunst: 60000 M. zur Herstellung monumentaler Kunstwerke der Malerei und Bildnerei, 20000 M. zur Förderung der Kleinplastik (in echtem Stoff), 30000 M. zur Erwerbung von Kunstwerken für öffentliche Gebäude (zur Unterstützung notleidender bildender Künstler während der Krieges), 52500 M. für Aufzeichnung der im Lande vorhandenen älteren Kunst- und Baudenkmäler, wissenschaftliche Untersuchung vorgeschichtlicher Altertümer und Beihilfen und Maßnahmen zur Erhaltung alter kunstgeschichtlich merkwürdiger Bauwerke, Denkmäler und Kunstwerke sowie zur allgemeinen Anregung auf diesem Gebiete, 25000 zur Förderung der Tonkunst, 4000 M. Unterstützung an den Kgl. Sächsischen Altertumsverein, 2000 M. für sonstige Kunstbedürfnisse im allgemeinen, 25000 M. zur Förderung der würdigen Ausgestältung von Kriegergräbern und ähnlichen Anlagen, 42000 M. Beihilfen zu Bestrebungen für Wohnungsfürsorge, Heimatschutz und Volkskunde, 1500 M. Beihilfen zu kunsthistorischen Studien, besonders auch im Auslande. Alles in allem sind das Leistungen für Kunst in Kriegszeiten, die einem so kleinen Lande wie Sachsen alle Ehre machen.

Der **preußische Staat** hat auf der **Berliner Sezession** folgende Werke erworben: »Tanuslandschaft« von Prof. Philipp Franck, »Sandgrube« von Willy Jaeckel, »Gartenhaus« von Erich Büttner, eine Landschaft von Rob. F. K. Scholtz, »Selbstbildnis« von Wilhelm Kohlhoff, »Straße in Potsdam« von Oswald Erich und »Dorfstraße« von Hans Michael Sonn.

Der sächsische Staat hat für das Leipziger Museum eine **Bildnisbüste Arthur Nikischs** von dem Bildhauer **Martin Kuntze** in Hellerau erworben.

Chemnitz. Aus Chemnitzer Privatbesitz erwarb die **Städtische Kunstsammlung** ein bisher unbekanntes Werk von **Anton Graff,** das Bildnis des Hofrats Christian Gottlieb Ludwig. Es ist unbezeichnet, stammt aus dem Besitz von Nachkommen Ludwigs, von denen es tradionell Graff zugeschrieben wird, stellt sich aber auch nach Auffassung und Malerei als echter Graff dar. Der Porträtierte, Hofrat Ludwig (1709—1773), war ein in wissenschaftlichen Kreisen des 18. Jahrhunderts hochgeschätzter Gelehrter. In seinem gastlichen Hause verkehrte auch Goethe (Michaelis 1765 bis 1766), und er vergißt nicht, in »Dichtung und Wahrheit« (6. Buch) davon zu berichten. Das Bildnis ist eine ungemein feine Leistung Graffs. In der äußeren Auffassung lehnt es sich fast wörtlich an das 1765 in Zürich entstandene Bildnis von Salomon Geßner an, in Lebendigkeit und Frische der Erfassung und Malerei steht es dem bekannten Gellertschen von 1769 nahe. In diese Zeit darf vielleicht auch seine Entstehung gerückt werden. Die tiefe Unmittelbarkeit, die sprühende Lebendigkeit, die lebendige Farbengebung sprechen für eine Darstellung nach dem Leben. Die Ruhe, Festigkeit und Sicherheit der Auffassung, die tiefe geistige Durchdringung, die Geschlossenheit, Frische und Harmonie der Farbengebung stellen es den Bildnissen zur Seite, die an der Wende der sechziger und siebziger Jahre für den Buchhändler Reich entstanden sind. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir seine Entstehung in diese Zeit setzen. Wiederholungen befinden sich in der Universitätsbücherei und im Anatomischen Institut zu Leipzig. Diese erreichen das Chemnitzer Bild nicht an Unmittelbarkeit und Frische und dürfen, wenn nicht Schülerarbeit, eine Kopie sein, als welche auch jene in der Universitätsbücherei gilt. *S. W.*

FORSCHUNGEN

Im 4. Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München hat Franz Wolter eine sehr beachtenswerte Studie über den Meister **Ulrich Wolffhartzhauser** veröffentlicht. Wir lernen hier einen trefflichen Augsburger Bildhauer kennen, der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts den Grabstein des Abtes Kyssinger in S. Ulrich (ca. 1427), das Hochgrab der Eheleute Konrad und Afra Hirn im Dom (ca. 1426), den sogen. Hofmairgrabstein in S. Moriz zu Augsburg (ca. 1430) sowie den Grabstein des Abtes Heutter, jetzt im Bayrischen Nationalmuseum in München, und 1448 den Grabstein des Hans Meiting in S. Anna zu Augsburg geschaffen hat. Wolter sucht dann noch den Nachweis zu führen, daß der 1449 in Nürnberg tätige Künstler der Meister des berühmten hl. Christophorus an der Nürnberger Sebalduskirche sei, und er schreibt ihm des weiteren die lebensgroße Tonstatue des hl. Benedikt in Münchner Privatbesitz zu. Meister Ulrich, der ein Onkel von Hans Burkmair war, ist 1469 verstorben. Aus seiner späteren Lebenszeit weiß Wolter keine Arbeit nachzuweisen. *A. L. M.*

VEREINE

Die **bildenden Künstler** und das **preußische Herrenhaus.** Der Vorstand des Vereins Berliner Künstler spricht in einer Eingabe an den Minister die Bitte aus, nur solche Künstler ins Herrenhaus berufen zu wollen, die aus Wahlen der freien Künstlerschaft hervorgegangen sind, da die Künstler in staatlichen Ämtern ihren Einfluß innerhalb der Regierung ohnehin zur Geltung bringen können. — Die Architekten melden sich jetzt auch in der Frage der Herrenhausberufung zum Wort. Es wäre von größter Wichtigkeit, wenn einige hervorragende Baukünstler die Interessen des Bauwesens an einer solchen Stelle vertreten könnten.

VERMISCHTES

Neue Werke der Meißner Porzellanmanufaktur bekunden das erfreuliche Bestreben, die so dankbare Malerei in Scharffeuerkobalt, die einst im chinesischen Porzellan eine so große Rolle gespielt und in ihm zu so bedeutenden Leistungen geführt, im europäischen dagegen bisher nur eine sehr einseitige Ausbildung gefunden hat, zu reicherem, fruchtbarem Leben zu entwickeln. Sie ist bei den vorliegenden Stücken sowohl als Auf- wie auch als Unterglasurmalerei angewendet, zum Teil in sehr glücklicher Verbindung mit einem wirksamen Schildkrotbraun, und auf diese Weise sind eine ganze Reihe von Vasen und Schalen entstanden, die zu den dekorativ erfreulichsten und wirksamsten gehören, die die Meißner Manufaktur bisher hervorgebracht hat. Der Stil ist bald mehr malerisch dekorativ, bald in reinem Flächenstil. Bei letzterem hat man sich mehrfach sehr glücklich an die chinesischen Vorbilder gehalten, an denen die Dresdner Porzellansammlung so besonders reich ist, ohne dabei jedoch zu rein chinesischer Ornamentik zu gelangen. Vielmehr bleibt das europäische Gepräge erfreulicherweise stets gewahrt. Hoffentlich finden diese Arbeiten bereits genügend Verständnis, so daß die Manufaktur auf diesem so erfolgreich betretenen Wege fortzufahren vermag. Das ist um so wünschenswerter, weil an derartigen stark dekorativ wirksamen Erzeugnissen auf dem Gebiet des europäischen Porzellans bisher immer ein empfindlicher Mangel war, so daß man bei Bedarf wohl oder übel zu dem fast ausnahmslos guten ostasiatischen Porzellan greifen mußte, was unserer eigenen Porzellanindustrie wegen keineswegs vorteilhaft war. *E. Z.*

Der Berliner Bildhauer **Paul Wynand** hat in Gemeinschaft mit dem Barmer Stadtbaurat **Köhler** einen **Hindenburgbrunnen** für Barmen als monumentalen Straßenabschluß geschaffen. Die Niederlegung des alten Bahnhofes hatte für die nunmehr ohne Abschluß verlaufende Bahnhofstraße eine architektonische Anlage gefordert, und als solche ist dieser Hindenburgbrunnen denn entworfen und aufgestellt worden.

Ein Ehrenfriedhof für Dessau. In der Kunsthalle von Dessau ist der Gesamtentwurf eines Ehrenfriedhofes von Professor Albin Müller aus Darmstadt ausgestellt worden. Das architektonisch groß angelegte Denkmal soll gleichzeitig eine Ehrung für den gefallenen Fliegerhelden Bölcke und für die in fremder Erde ruhenden Vaterlandsverteidiger des Anhaltinischen Landes darstellen.

Prof. **Hugo Vogel** hat ein Bild »**Abendunterhaltung bei Hindenburg**« vollendet. Dargestellt ist der große Heerführer im Kreise seiner Mitarbeiter und Vertrauten bei zwangloser abendlicher Zusammenkunft.

Eine **Marmorbüste Anna Schramms,** eines der letzten Werke des verstorbenen Berliner Bildhauers **Johannes Boese,** soll demnächst im Konzertsaal des Kgl. Schauspielhauses aufgestellt werden.

LITERATUR

Erinnerungen an Wilhelm von Kaulbach und sein Haus. Mit Briefen, vielen Zeichnungen und Bildern gesammelt von *Josefa Dürck-Kaulbach.* München, Delphin-Verlag.

Dieses Buch ist eine höchst sympathische Bereicherung der Münchener Künstlergeschichte und eine bedeutsame Quelle für die Geschichte der Münchener Kunst und Kultur im 19. Jahrhundert. Im ersten Teil hat eine Tochter Wilhelm von Kaulbachs ihre Erinnerungen an das Elternhaus, an den Vater vor allem, aber auch an das ganze Leben und Treiben in München im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts niedergelegt. Und im zweiten Teil läßt sie vor allem den Briefwechsel Kaulbachs mit seiner Gattin aus den Jahren 1830—1865 folgen, sowie eine Reihe höchst interessanter Briefe König Ludwigs I. und II., Christian Rauchs, Pettenkofers, Graf Raczynskis, berühmter deutscher Dichter und Musiker an Kaulbach, sowie Briefe von Jenny Lind und Anderson an Frau von Kaulbach. Auch Briefe Kaulbachs an seinen Vater, an seine Kinder und an Freunde fehlen nicht, und sie geben ein ebenso klares Bild von dem Menschen wie von dem Künstler. Von besonderem Interesse sind natürlich auch die vielen Äußerungen Kaulbachs in seinen Berliner Briefen über das künstlerische Leben in der preußischen Hauptstadt, sowie seine Schilderung der Einweihung des Kölner Doms. Die zahlreichen Photographien, vor allem aber die vielen Handzeichnungen Kaulbachs, die über das ganze Buch zerstreut sind, verleihen dem Ganzen noch einen besonderen Wert. *A. L. Mayer.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 14. 11. Januar 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DER GEIST DER GOTIK

Es ist kein Zufall, daß die neueren Versuche, das Wesen der Gotik zu ergründen, mehr spekulativ-induktiver, als empirischer Art sind. Die Arbeitsmethode der Kunstwissenschaft beruht auf der Anschauung, auf der Formuntersuchung. Darum erschließt sich ihr eine bewußt für das Auge gestaltete, geklärte und meßbare Kunst, wie die der Renaissance, leichter als eine unmittelbarer aus starkem Gefühl und heftigem Wollen hervorgegangene, wie die Gotik. Über die Formprobleme der Gotik gibt es bisher noch keinen Aufschluß, wie ihn für die Renaissance die Arbeiten von Burckhardt, Thiersch, Wölfflin und Frankl gewähren. Für die Architektur zwar liegt das Rohmaterial in der »Kirchlichen Baukunst des Abendlandes« von Dehio und v. Bezold vortrefflich gesammelt vor; ein ernsthafter Versuch ihrer formalen Deutung aber ist nur für einen kleinen Teil durch Gerstenbergs Dissertation über »Deutsche Sondergotik« (Delphin-Verlag, 1913) unternommen worden. Die Forschungen über Malerei und Bildnerkunst greifen noch kaum über das Materialsammeln hinaus.

Den Mangel an eindringlichen formalen Forschungen bemühen sich neuerdings Untersuchungen auszugleichen, die nicht von der Anschauung, sondern von »intuitiv geleiteter Spekulation« ausgehen. Der Vertreter dieser Methode ist Worringer. Seine »Formprobleme der Gotik« (Piper, 1911) sind ein starkes subjektives Bekenntnis und als solches wertvoll, wissenschaftlich aber nicht unanfechtbar. Vor allem legt Worringer der Erforschung der Form nicht den Reichtum der Erscheinungen zugrunde; sondern er wählt Züge aus, die ihm subjektiv von Bedeutung scheinen, oder er gibt ihnen eine zuweilen willkürliche Deutung oder verknüpft sie mit subjektiven Assoziationen. Ein glückliches Beispiel möge seine Methode vergegenwärtigen: der Anblick schlanker gotischer Pfeiler ruft den Eindruck einer starken Aufwärtsbewegung hervor; folglich ist die Gotik Bewegungsstil (Seite 68 f.). Die Bewegung ist der natürlichen Schwerkraft des Steines entgegengesetzt. Bis hierher reicht die Anschauung. Daran knüpft sich die Folgerung: Dieser Vorgang ist Zeugnis eines auf das Unendliche und Unstoffliche gerichteten Wollens, eines Bedürfnisses nach Erlösung vom Sinnlichen und von der Materie (Seite 48 und 72). Die aus der Anschauung gewonnene Feststellung wird man ohne weiteres bestätigen, der Assoziation wenigstens im vorliegenden Falle zu folgen vermögen. Doch zuweilen ist man zu Einwänden genötigt. Da findet sich etwa (Seite 45) der Satz: »Aus dem Zusammenhange herausgenommen sind die Kathedralstatuen tot, sinnlos und ausdruckslos; ihre geistige Ausdruckskraft erhalten sie nur durch das Aufgehen in die abstrakte Konstruktion, die ihren Ausdruckswert auf sie übergehen läßt.« Natürlich sind die Kathedralstatuen mit der Architektur zusammen gedacht; doch auch aus dem Zusammenhange gelöst sind viele von ihnen, man denke nur an die Naumburger Standbilder, weit davon entfernt, tot und ausdruckslos zu sein. Die Übertreibung gibt demnach ein ungenaues Bild des Tatbestandes; was für das Westportal in Chartres gilt, trifft schon für die Querhausportale der gleichen Kathedrale nicht mehr zu. Wie hier der Sachverhalt nicht völlig zutreffend beobachtet ist, so gehen auch die Folgerungen in ihrer Verallgemeinerung oft zu weit. Man lese z. B. (S. 50) die zusammenfassende Kennzeichnung der Gotik: »So wird der Dualismus, der bis zur Negation des Lebens nicht mehr ausreicht, der schon angekränkelt ist von Erkenntnissen, die ihm doch die volle Befriedigung vorenthalten, zu einer unklaren Rauschsucht, zu einem krampfhaften Verlangen, aufzugehen in einer übersinnlichen Verzückung, in einer Pathetik, deren eigentliches Wesen Maßlosigkeit ist.«

Während der Leser in dieser Weise einerseits mit sehr weitmaschigen Verallgemeinerungen vorlieb nehmen muß, erhält er anderseits von der Fülle der formalen Probleme keine Vorstellung. Und doch müßten diese Probleme in ihrer Vielseitigkeit eine lockende Aufgabe der Kunstwissenschaft sein; denn, etwa von Wölfflins Dürer und einigen Aufsätzen Voeges und Dvoraks abgesehen, hat hier die kunstwissenschaftliche Arbeit noch kaum eingesetzt. Man legt heute der Gotik noch immer den Ablauf des menschlichen Lebens zugrunde, während doch ihre mannigfaltige Entwicklung mit den drei Begriffen früh, reif und spät keineswegs erschöpfend gekennzeichnet wird. Welcher Schritt beispielsweise von der strengen, abstrakten Bildnerkunst am Westportal in Chartres zu der Gelöstheit und Lebenswahrheit der Reimser Meisterwerke und der Sibyllen eines Giovanni Pisano, von diesen Schöpfungen über die neue Abstraktion der Mitte des 14. Jahrhunderts zu der kraftvollen Zusammenfassung eines Sluter und endlich zu dem vielfältig zersplitterten Formwillen der Meister des späten 15. Jahrhunderts. Damit sei nur auf die zeitlichen Wandlungen hingewiesen. Die Fülle der Probleme, die sich aus den örtlichen Verschiedenheiten und aus einem rein vergleichenden Formenstudium ergeben, kann hier nicht einmal gestreift werden.

Diese eigentlichen Formprobleme berührt Worringer kaum, weil die Aufgabe, die er sich gestellt hat, im Grunde überhaupt nicht kunstwissenschaftlicher, sondern rein psychologischer Art ist. Schon

in seiner Dissertation über »Abstraktion und Einfühlung« weist er mit Nachdruck darauf hin, daß es falsch ist, alle Kunstäußerungen mit den Maßstäben der klassischen Kunst zu werten. Diesen Kampf gegen eine klassisch geschulte normative Ästhetik führt er in den »Formproblemen der Gotik« weiter. Es bleibt sein Verdienst, als erster mit Heftigkeit auf die verschiedenartige Gesetzlichkeit des Klassischen und des Gotischen hingewiesen zu haben. Allerdings kam ihm eine Zeitströmung entgegen; und es ist bezeichnend, daß ein neues Buch von Scheffler, »Der Geist der Gotik« (Inselverlag 1917), das nach des Verfassers eigener Aussage von Worringer nicht unmittelbar angeregt sein kann — denn Scheffler erklärt, daß es ihn zwei Jahrzehnte lang beschäftigt habe — den Gedanken Worringers im wesentlichen, wenn auch noch stärker vereinfachend, wiederholt. Die zu erhebenden Einwände richten sich daher gegen beide Bücher gemeinsam.

In der Entwicklung der Kunst aller Völker und Zeiten läßt sich der Gegensatz verfolgen, der durch den antiken Tempel und die gotische Kathedrale, durch die klassische Ranke und das Bandornament der Völkerwanderungszeit gekennzeichnet wird. Worringer erblickt hierin den Ausdruck des Gegensatzes eines in der Erkenntnis der Gesetzlichkeit des Weltorganismus beruhenden glücklichen Lebensgefühles und eines infolge Erkenntnislosigkeit angstvollen, oder auf Erkenntnis verzichtenden fatalistischen oder nach Erkenntnis drängenden leidenschaftlichen Erlösungsbedürfnisses. Scheffler begnügt sich mit dem einfachen Gegensatz der Ruhe und des Glückes und der Unruhe und des Leidens, der Ehrfurcht vor dem Gesetzlichen und des Willens zum Ausdruck (Seite 38, 26f.).

Diese Gegenüberstellung wäre wertvoll, wenn sie nicht beide Autoren veranlaßte, die Begriffe organisch-ausgewogen mit klassisch und abstrakt-bewegt mit gotisch gleichzusetzen. »Man kann selbst in der Kunst der alten Griechen eine heimliche Gotik konstatieren«, sagt Scheffler S. 76, und Worringer spricht von der geheimen Gotik der frühen nordischen Ornamentik. Es wird also der Begriff des Gotischen weit über die Epoche der Gotik hinaus gedehnt. Eine solche Dehnung ist gegenüber dem Begriffe des Klassischen noch einigermaßen berechtigt; denn es sind tatsächlich die antiken Formen, die in der Renaissance und dem Klassizismus mehr oder minder getreu abgewandelt werden. Welche unmittelbare Beziehung aber besteht zwischen den Formen der Gotik einerseits und jenen der Völkerwanderungszeit und des Barock anderseits? Wenn Dürers Adam von 1504 als klassisch bezeichnet wird, so bilden sich mit der Vorstellung dieses Stiches sogleich Vorstellungsreihen, die unmittelbar auf die Antike hinweisen. Wenn von den Beziehungen des Rubens zur klassischen Kunst gesprochen wird, so stellt sich sofort die Reihe der zwar nur äußerlichen und für die Kennzeichnung der Kunst des Rubens durchaus nicht wesentlichen, aber unzweifelhaft sichtbaren Entlehnungen vors Auge. Wenn jedoch Greco ein Gotiker genannt wird, so ist ein sichtbarer unmittelbarer Zusammenhang zwischen ihm und der Gotik gar nicht herzustellen; auch Greco abstrahiert und steigert, aber er bedient sich hierbei völlig anderer formaler Mittel als etwa ein Künstler des 14. Jahrhunderts. Bei dieser Benennung wird das Wort gotisch in einer weit willkürlicheren Weise verwendet als vorher das Wort klassisch, und vor allem, es erhält einen neuen Sinn, der von seinem bisherigen durchaus verschieden ist. Es bezeichnet nicht mehr die Kunst des 12.—15. Jahrhunderts in ihrer vielfältigen Gesamtheit, sondern lediglich ein Merkmal eines Teiles von ihr, und zwar dieses, wo in der Kunst es sich findet.

Man sollte meinen, daß es zunächst für die Gotik selbst gelten müßte, wo immer ihre Formen auftauchen. Aber siehe da, eine abermalige Neigung, eine an sich richtige Einzelbeobachtung durch verallgemeinernde Folgerungen zu entwerten, erweckt zum mindesten den Anschein, als ob man der italienischen Kunst überhaupt keine gotische Epoche zugestehen wollte. »Wie für ewige Dauer haben sich die südländischen, die romanischen Völker der griechischen Formen bemächtigt«, schreibt Scheffler S. 26, und Worringer, der die Mystik ein nordisches Produkt sein läßt, versteigt sich sogar S. 126 zu der Behauptung, die Gotik sei »eine zeitlose Rassenerscheinung, die in der innersten Konstitution der nordischen Menschheit verwurzelt ist«. In Wahrheit haben die mittelalterliche Mystik und die Gotik zwar ihr Stammland in Nordfrankreich, der Süden und der Norden sind aber in gleichen Wellenkreisen davon beeinflußt, Italien wohl im ganzen nicht so nachhaltig wie Deutschland, aber dafür früher. Die Mystik des hl. Franz v. Assisi ist in ihrem Wesen nicht anders geartet als die seines Vorgängers Bernhard von Clairvaux und seiner deutschen Zeitgenossen und Nachfolger. Dem Palazzo Vecchio in Florenz, den Stadttürmen von San Gimignano und den mächtigen gewölbten Bettelordenskirchen Italiens hat Deutschland nichts von stärkerer gotischer Wirkung entgegen zu stellen. Die Anfänge der deutschen Tafelmalerei in Böhmen sind von Italien abhängig. Giovanni Pisano ist einer der reinsten Vertreter gotischen Formwillens; man achte darauf, wie er aus dem vom Vater Übernommenen das Klassische ausmerzt; welcher nordische Bildner übertrifft ihn an gotischer Ausdruckskraft? Und im Beginne des 15. Jahrhunderts endlich geht die Bildnerkunst im Norden und Süden so gleiche Wege, daß man sich bis heute über die Herkunft gewisser Schöpfungen nicht einigen kann. Angesichts solcher Tatsachen darf man Italien seinen vollen Anteil an der Gotik nicht bestreiten; dies wäre so falsch, wie wenn man in Deutschland das Land der Gotik sehen wollte. Eine solche Folgerung scheuen sowohl Worringer, wie auch Scheffler; vielmehr sagt Worringer einmal (S. 29) ganz richtig, »daß die Disposition zur Gotik da eintritt, wo germanisches Blut sich mit dem Blute der anderen europäischen Rassen mischt«; er hätte hinzufügen können, daß die rein germanischen Gebiete sich gegen die Gotik ebenso lange gewehrt haben wie die rein romanischen. Während in Frankreich die überschlanken Kathedralen geschaffen werden,

die den Blick hemmungslos in die Höhe zwingen, bringt Deutschland, mit Hilfe der technischen Errungenschaften Frankreichs, die geschlossenen, wohlräumigen Gruppenbauten des Übergangsstiles hervor; und selbst die ersten gotischen Kirchen Deutschlands haben mit französischer Gotik im wesentlichen nicht viel gemein. Die Liebfrauenkirche in Trier ist ein Zentralbau; der Chor von S. Elisabeth in Marburg ahmt die Zentralanlagen nach, die sich in der Lombardei an S. Lorenzo in Mailand, in Köln an S. Marien im Kapitol anschließen; das Straßburger Münster endlich bildet, entgegen dem französischen Ideal, seinen Raum nach dem klassischen System des gleichseitigen Dreiecks, genau wie unter den italienischen gotischen Kirchen der Mailänder Dom und S. Petronio in Bologna (vgl. Dehio, Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst, 1895, S. 20 ff.). Wie sehr sich auch die spätere Gotik Deutschlands von den ursprünglichen Tendenzen des Stiles entfernt, beweist am besten Schmarsows bekanntes Mißverständnis bezüglich der Hallenkirchen.

Ist so einerseits die Übernahme des Begriffes gotisch auf Epochen, die zu der Gotik keine unmittelbaren formalen Beziehungen haben, anderseits die Absicht, dem Süden seine tatsächliche Gotik abzuerkennen, anfechtbar, so ist es vor allem, wie schon oben angedeutet wurde, das Bemühen, die Begriffe gotisch und abstrakt-bewegt einander gleichzusetzen. Gewiß, Neigung zur Abstraktion und zur Bewegung sind Merkmale eines Teiles der Gotik, aber durchaus keine allgemein und unbedingt gültigen Kennzeichen. Was Malerei und Bildnerkunst betrifft, so darf man behaupten, daß die der Gotik innewohnende Dynamik sie geradezu aus der Gebundenheit an die Wand, zu der sie im frühen Mittelalter genötigt waren, loslöst. Freilich, Worringer pariert diesen Einwand damit, daß er den gotischen Realismus als unkünstlerisch ausscheidet. »Dieser Realismus, heißt es in Abstraktion und Einführung, Seite 127, steht jenseits des absoluten Kunstwollens, das immer nur auf den ästhetischen Elementargefühlen basiert«. Indes läßt sich nicht in Abrede stellen, daß die spekulative Methode, indem sie das für ihre Beweisführung Passende anerkennt, das nicht Passende verleugnet, nicht eben an Überzeugungskraft gewinnt. Das Wesen der Gotik ist eben mit so wenig Formeln nicht erschöpft.

Was Worringer und Scheffler erstreben, ist durchaus anerkennenswert. Nur hätten sie die Gotik nicht in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen rücken dürfen. Denn Gotik — möge immer das Wort ursprünglich zur Kennzeichnung nordischer Art im allgemeinen verwendet worden sein — ist für den heutigen deutschen Sprachgebrauch der Stil der Kunst der europäischen Völker vom Ausklingen der letzten antiken Tradition im 12. und 13. bis zu ihrer Wiedererweckung im 15. und 16. Jahrhundert. Man kann, wenn auch kaum die Formprobleme, so doch allenfalls den Geist eines Teiles dieser Epoche in anderen Zeiten wiederfinden. Aber warum dann diesen Geist nicht beim rechten Namen nennen? Nicht um den Gegensatz klassisch und gotisch, sondern um die Gegensätze organisch und abstrakt, statisch und dynamisch handelt es sich. Mit diesen Begriffsgegensätzen, nicht mit dem Zeitbegriff Gotik, gewinnt man sachliche Maßstäbe. Allerdings muß man sich davor hüten, irgend eine Zeit oder ein Volk auf einen der beiden Begriffe festzulegen. *BAUM.*

WINCKELMANN UND DER KLASSIZISMUS

Zu Winckelmanns 200. Gebutrstage sprach Geheimrat Max Gg. Zimmermann-Berlin in Winckelmanns Vaterstadt Stendal, in der Technischen Hochschule und der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin. Wir fassen im folgenden die Hauptgedanken der drei Vorträge, sie untereinander verbindend, kurz zusammen:

Welche Bedeutung Winckelmann hat, erhellt aus der Jahrhundert langen Nachwirkung seines Auftretens, ja seinem unmittelbaren Nachleben bis auf den heutigon Tag, wie die jährlichen Feiern seines Geburtstages, außer in seiner Vaterstadt Stendal, in mehreren archäologischen Gesellschaften, Instituten und Universitäten beweisen. Auch wir Kunsthistoriker haben alle Veranlassung, seiner wenigstens an solchem Merktage wie der 200. Geburtstag zu gedenken, abgesehen davon, daß die Kunstgeschichte eine Tochterwissenschaft der Archäologie ist, weil er mitten in der Bewegung des Klassizismus steht, der zu unserm Arbeitsgebiet gehört. Soviel Neues Winckelmann gebracht hat, auch er war ein Kind seiner Zeit und seine ungeheure Nachwirkung wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht der Boden in verwandtem Sinne schon vorbereitet gewesen wäre.

Welche Rolle spielte das klassische Altertum im Kulturleben der Völker schon vor Winckelmann? Als Gegenstand wurde es in Oper und Drama, in Malerei und Plastik seit der Renaissance immer aufs reichste verwertet. Daneben trat die antike Form in allen Künsten. In der Literatur leiteten Übersetzungen, vornehmlich des Homer, Pseudo-Anakreon, Seneca, Horaz, Ovid, besonders ins Englische und Französische sie ein. Boileau ahmte den Horaz nach, Lafontaine entnahm die Stoffe seiner Fabeln dem Äsop und Phädrus. Die französischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts glaubten nach den Regeln des Aristoteles zu schaffen. Die deutsche Literatur trat am spätesten in die antike Strömung ein, dann aber um so nachdrücklicher. Über die anakreontischen Dichter stieg sie zu Klopstock empor. Durch seinen »Messias« machte er den Hexameter in unserer Sprache heimisch, indem er es verstand, ihren Geist mit dem des antiken Versmaßes zu verschmelzen. An der strengen Metrik antiker Strophen wurde die deutsche Sprache erzogen, kam in engste Berührung mit der antiken Poesie und bildete ihre Form im edlen Geiste der Antike aus.

Während in der Malerei nur ein Zweig, der akademische, zu dem selbst ein Claude Lorrain bis zu einem gewissen Grade gehört, klassizistisch blieb, ging durch die ganze Barock- und Rokoko-Plastik insofern ein antikisierender Zug, als die Grundauffassung des menschlichen Körpers immer die griechisch-

römische blieb, in der französischen Plastik trat dann gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts das antike Schönheitsideal immer deutlicher hervor, indem ihm eine ganze Anzahl von Werken der Bouchardon, Pigalle, Adam u. a. ziemlich nahe kam.

Die französische Architektur hatte schon im Renaissance-Zeitalter eine Feinheit und leichte Grazie bewiesen, die sie der griechischen Antike verwandter erscheinen läßt als die italienische Renaissance-Baukunst, indem diese wie die antik-römische mehr auf kräftige und räumlich große Wirkungen ausging. Im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bietet sie dann ein kompliziertes Bild dar, weil mehrere Strömungen, Renaissance, Barock, Klassizismus, nebeneinander laufen, sich teilweise berühren und durchdringen. Noch Werke aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, wie der erste Entwurf Soufflots für S. Geneviève (Panthéon), sind voller Renaissance-Gefühl, während andere Bauten der genannten anderthalb Jahrhunderte sich mehr oder weniger eng an die römische Barockkunst halten. Eine eigentliche Hochrenaissance im Sinne der italienischen wird erst in der Louvre-Kolonnade Perraults (1665—80) erreicht, und doch hat diese auch schon das kühl überlegende des beginnenden Klassizismus und in dem üppigen Motiv der gekoppelten Stützen eine leise Anwandlung von Barock. Zu gleicher Zeit entstand dann das erste rein klassizistische Werk in der Porte S. Denis von Blondel d. Ä., 1672; und sehr bezeichnend für das Überwiegen des Verstandesmäßigen von nun an ist es, daß dieser und viele folgende Baumeister wie de Cordemoy, Briseux, Boffrand, Laugier auch Architektur-Schriftsteller waren. So eindringlich diese alle die Antike als Muster hinstellen, so frei sind ihre und die Werke ihrer Zeitgenossen doch von Nachahmung. Sie geben mit ihrem Grundsatz der Bienséance, der Schicklichkeit, die für die einzelnen Teile des Baus verschiedene Gesamtgestaltung und verschiedene Behandlung der Schmuckglieder, bezw. deren Vermeidung bestimmte, dem französischen Geiste vollen Ausdruck. Die entscheidende Wendung zum Klassizismus, der in der französischen Architektur bei allen Stilen seit der Renaissance mehr oder weniger latent gewesen war, trat wohl noch vor 1745 ein, als Servandoni seinen ersten Entwurf für die Fassade von S. Sulpice von 1733, der noch stark barock gewesen war, klassizistisch umänderte, wie er ausgeführt worden ist. Als Contant d'Ivry sich 1755 das Motiv für das Langhaus der von unsern Feinden 1915 zusammengeschossenen Kathedrale von Arras aus S. Maria maggiore zu Rom holte, griff er damit auch auf die Antike, die in der altchristlichen Kunst nachlebte, zurück. Bei der Ausführung vom S. Geneviève seit 1764 kam dann der Klassizismus zu voller geschlossener Entwickelung.

Jenes latente klassizistische Gefühl ließ sogar in der Rokokodekoration, die doch in den Einzelheiten nichts Antikes hatte, im Ganzen etwas der Antike Paralleles entstehen. Sie war seit dem Altertum die erste spezifische Innendekoration und ging wie der damals, vor der Ausgrabung Pompejis, noch wenig bekannte Zimmerschmuck der Antike darauf aus, das Auge angenehm zu beschäftigen, den Geist zu erheitern und den Raum scheinbar zur freien Luft zu erweitern. Um die Mitte des Jahrhunderts begann dann diese Dekoration auch in der Form auf die Antike zurückzugreifen, indem damals schon der sogenannte Louis XVI.-Stil entstand. Damit wurde die Groteske wieder aufgenommen, die seit Raffaels Loggien niemals ganz abgestorben war und die auch die Grundlage für das Rokoko gebildet hatte.

Im Gegensatz zu den Franzosen besaßen die Engländer wenig erfindenden Geist für die Form, deshalb blieben sie durchaus von ihren Vorbildern abhängig und nahmen als solches besonders Palladio, der die Antike schon für moderne Bedürfnisee umgemodelt hatte; sie kopierten sogar ganze Bauten, wie die Villa rotonda und den Entwurf zur Rialtobrücke. Doch besaßen sie auch ein großes Geschick, fremde Stile zu nationalisieren, wie schon den gotischen, so jetzt den römisch-palladianischen, der geradezu englischer Nationalstil wurde. Blomfield rühmt an diesem Stil die gesetzte Würde (sober dignity), die künstlerische Schweigsamkeit (artistic reticence), er weist auf die Selbstzurückhaltung des Engländers hin, der seinen Gedanken und dessen Ausdruck immer wohl in der Hand behielte. So bekam diese Architektur etwas Steifleinenes, eine kühle Gemessenheit. Sie enthält aber auch die äußere Korrektheit, auf die der Engländer so großen Wert legt; und in seiner Gleichgültigkeit gegen das Moralische bei der Wahrung des äußeren Scheins sieht er darüber hinweg, daß Phantasie und innere Wärme fehlen. Diese Architektur ist der richtige Cant, sie ist durch ihre große angeblich feierfiche Gebärde darauf angelegt zu imponieren, und wie sehr sie das erreicht, beweist, daß die Fassade von Blenheim Castle in Rom, der Mutterstadt des Barock, durch die Fassade von S. Giovanni in Laterano ziemlich genau wiederholt wurde.

Wie in England empfand man auch in der Mark, also bei einem andern niederdeutschen Stamm, klassizistisch, und zwar früher und stärker als sonst in Deutschland. Besonders die griechische Kunst mit ihrem einfachen und knappen Ausdruck entsprach dem rationell denkenden Märker. So gibt Knobelsdorff schon 1737 in einem Brief aus Rom an den Kronprinzen der griechischen Kunst den Vorzug vor der römischen. Er verstand, trotzdem er keine griechischen Bauten gesehen, doch seine Werke, wie die Kolonnade von Rheinsberg, das Opernhaus zu Berlin, das Stadtschloß zu Potsdam mit griechischer Feinheit und Grazie zu durchdringen. Daß er in der Säulenvorhalle des Opernhauses die des kurz vorher geschaffenen Mansionhouse in London ziemlich genau wiederholte, war wohl Befehl des jungen Königs, denn dieser ließ nach englischem Muster ganze Gebäude der Antike und der italienischen Hochrenaissance wiederholen, wie das römische Pantheon in der Hedwigskirche zu Berlin und der französischen Kirche zu Potsdam, Palladios, Sanmichelis und Fugas Paläste, ja ein englisches Haus in mehreren Häusern zu Potsdam.

So zeigte sich in allen redenden und bildenden Künsten und in allen Kulturländern vom Ende des 17. Jahrhunderts an eine steigende Welle des Klassizismus mit ihrem Höhepunkt in der Mitte des 18. Jahrhunderts, zur Zeit des ersten Auftretens von Winckelmann.

Dasselbe läßt sich im gelehrten Studium des Altertums verfolgen. 1682 gab der Franzose Desgodetz die antiken Gebäude Roms heraus, 1717 bereiste der französische Graf Caylus Griechenland und die Levante, 1715 brachte der englische Kunstgönner Richard Boyle Earl of Burlington den venezianischen Architekten Giacomo Leoni zur Herausgabe des Palladio nach England mit, 1734 gründete er die Society of Dilettanti, die später besonders die Wendung zu Studien in Griechenland herbeiführte. Seit 1751 nahmen die englischen Architekten Stuart und Revett, seit 1753 der Franzose Le Roy die Denkmäler Athens auf, die englischen Architekten Wood und Dawkins sowie Robert Adam und der französische Zeichner Clérisseau beschrieben Palmyra, Baalbek bezw. Spalato. Der Venezianer G. B. Piranesi begann seit der Mitte der Vierzigerjahre seine berühmten Radierungen von den Altertümern Roms. Zwischen 1748 und 51 maß Soufflot als erster die Tempel von Paestum auf. 1748 wurden die Ausgrabungen einer antiken Stadt am Fuße des Vesuvs begonnen, die 1763 als Pompeji erkannt wurde. Die meisten aus diesen Forschungen hervorgegangenen Veröffentlichungen erfolgten erst nach dem ersten Auftreten Winckelmanns.

Dieser entzündete sich zuerst an der griechischen Literatur und stand schon nel mezzo del cammin di nostra vita, als er sich in Dresden der bildenden Kunst zuwandte. Dort hatte sich unter den beiden August, II. und III., ein glänzender Hof aufgetan und lebhaftes internationales Kunstleben entwickelt. Die überquellende Dekorationsfülle des Zwingers hatte Widerspruch erregt, und an ihre Stelle trat in späteren Bauten der nüchterne französische Klassizismus, dessen Gefolgsmann Krubsacius wurde. Als Schriftsteller hob dieser schon 1745 nicht ohne Verständnis die Antike hervor. Der eigentliche Mentor Winckelmanns wurde der Maler Oeser, der das Glück hatte, später in Leipzig auch der Lehrer des jungen Goethe zu werden. Oeser war Schüler des einzigen bedeutenden deutschen Plastikers aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Georg Raphael Donner, der mit einem warmen wenn auch schüchternen Naturempfinden klassizistische Anschauung verband, und der somit mittelbar auch auf Winckelmann wirkte.

Von Dresden ließ dieser seine erste Schrift »Gedanken über die Nachnahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst« 1755 ausgehen, die schon dieselben Grundgedanken enthält wie das 1764 erschienene Hauptwerk »Geschichte der Kunst des Altertums«, was um so erstaunlicher ist, als Winckelmann damals nur eine sehr geringe Anschauung von antiken Werken zur Verfügung stand. Sein Schönheitsideal für Malerei und Plastik war das der klassischen Epoche der griechischen Kunst, die er weit über die römische stellte. Nach seiner Ansicht hätten die griechischen Künstler das Schöne, das sie in der Natur in den Einzelheiten vieler schöner Körper fanden, zusammengetragen, ja sie wären über die Natur hinausgegangen, indem sie die Einzelheiten und das Ganze nach einem bloß im Verstande entworfenen geistigen Urbild idealisierten. Schönheit ist für ihn gleichbedeutend mit Ruhe, mit Absichtslosigkeit in der Wirkung, daher das berühmte Wort von der »edlen Einfalt und stillen Größe«, das er auch — nach unserer Kenntnis der Spätantike nicht ganz richtig — auf den Ausdruck bezieht. Dementsprechend preist er in seinen »Anmerkungen über die Baukunst der Alten« den strengen Ernst und die vorgebliche, in Wahrheit nur durch die zerstörende Zeit bewirkte, Schmucklosigkeit des älteren dorischen Baustils.

Die von Winckelmann empfohlene Nachahmung der Antike und die Verwerfung des Naturstudiums führten in Malerei und Plastik zu der blutleeren Kunst der Mengs, David, Canova, Thorwaldsen u. a. Man befolgte solche Lehren und suchte nach Regeln und Vorbildern, weil die gestaltende künstlerische Phantasie abgestorben war. So kam es auch in der Architektur zu einem steifen Klassizismus, von dem selbst ein Parteigänger wie Richardson bekennen muß, daß ihm die Wärme fehle und er das Resultat übertriebener archöologischer Tendenzen wäre. Um so anerkennenswerter ist es, daß es doch eine Anzahl von Meistern und zwar deutschen gibt, denen es gelang, die antike Form mit wirklichem Leben zu erfüllen, nämlich Carstens, der durch bloßes Studium mit dem Auge die antiken Gestalten so ganz in sich aufgenommen hatte, daß er sie aus eigener freier Phantasie wiedergeben konnte, und eine Reihe von Berliner Architekten wie Erdmannsdorff, Langhans und Friedrich Gilly. Diese Künstler ließen sich weder durch die Antike noch durch den zu ihrer Zeit in Berlin wirkenden französischen und englischen Einfluß, von dem auch sie berührt wurden, verleiten, ihre innere Selbständigkeit aufzugeben. Der Vollender war dann Schinkel, der das erreichte, was die Franzosen anderthalb Jahrhunderte vergeblich erstrebt hatten: mit den Mitteln der Antike moderne Aufgaben in antikem Sinne zu lösen. Wie der erfolgreichste Prophet des Klassizismus in Winckelmann auf märkischem Boden erstand, so hat der Klassizismus auch auf märkischem Boden seine edelsten Früchte getragen. Bezeichnend aber dafür, wie schwer historische Ausdrucksformen selbst einen Künstler von genialer Schöpferkraft belasten, ist es, daß wohl der schönste Bau Schinkels derjenige ist, in dem er der Antike sowohl in der Gesamtheit wie in den Einzelheiten am freiesten gegenüber steht: Das Königliche Schauspielhaus.

Die glücklichste Wirkung Winckelmanns ist einerseits seine Begründung der Archäologie als Wissenschaft, für die er die Grundlinien der Kunstentwicklung und Einzelbetrachtung schon richtig gezogen hat, andererseits sein Einfluß auf die deutsche Literatur, weil sie von ihm nur die edle, an den besten griechischen Mustern geschulte Sprache entlehnte, voller aufsteigender Schöpferkraft war und das von ihm entworfene Gesamtbild des Altertums nur mittelbar zu allgemeiner Erhebung benutzte, ohne sich an die

Nachahmung von Einzelheiten zu heften. So konnte sie ganz national werden. Aus solcher Empfindung heraus hat Goethe dem großen Altertumsforscher und Schriftsteller in seiner feinsinnigen Schrift über ihn den Zoll seiner Dankbarkeit dargebracht.

NEKROLOGE

Erich Kuithan †. Nach kaum vollendetem 42. Lebensjahre ist in Jena der Maler Erich Kuithan gestorben. Der Künstler lebte früher in Jena, wurde Professor an der Königlichen Kunstschule in Berlin, kehrte dann aber nach einigen Jahren seiner Lehrtätigkeit wieder nach Jena zurück. Kuithans Bilder zeigten in Form und Farbe eine starke Ausdruckskraft. Er gehörte zu den Künstlern, von denen man glaubte, daß sie die Forderungen der neueren Malerei würden erfüllen können, ohne alle Verbindungen mit der Tradition grundsätzlich verneinen zu müssen. Seine Bilder fanden auf allen Ausstellungen die größte Beachtung. Die Eingangshalle der Universität Jena ist mit Fresken von seiner Hand geschmückt.

Der Bildhauer **Neumann Torburg** ist in Elberfeld im Alter von 61 Jahren gestorben. In seiner Vaterstadt Elberfeld befinden sich zahlreiche Büsten verdienter Männer, die im Museum, in der Stadthalle, im Stadttheater und in öffentlichen Anlagen aufgestellt sind. Zu seinen Schöpfungen zählen auch das Armenpflege-Denkmal in Elberfeld und das Kriegerdenkmal in Langenberg.

PERSONALIEN

Dr. Valentin Scherer ist zum Professor ernannt worden. Diese Nachricht werden viele Fachgenossen mit besonderer Freude lesen, die des schwergeprüften Mannes Schicksale kennen und ihn trotz aller Hemmungen — er ist blind und gelähmt — so rüstig und unerschüttert an der Arbeit wissen. Sein Buch über die deutschen Museen, das die Entwicklung des deutschen Sammelwesens durch drei Jahrhunderte verfolgt, ist ausgezeichnet aufgeommen worden; ein Buch über die Medici liegt seit Kriegsausbruch druckfertig vor. Außerdem arbeitet der fleißige Forscher an einem großen Werk über die Kataloge der deutschen Museen, das eine erste Zusammenfassung der wissenschaftlichen Erfassung unserer Bilderbestände bieten wird; des weiteren nähert sich ein Werk über Landsitze und Lusthäuser der deutschen Fürsten im 17. und 18. Jahrhundert der Vollendung, das ein ungemein reiches und sehr reizvolles Kulturbild in künstlerischer Wertung vorführen wird. Wir wünschen unserem verehrten Kollegen, daß er die Kraft, die Frische und die Heiterkeit behalten möge, die ihn bisher so siegreich im Ringen mit seinem Leiden machte; die Wissenschaft verdankt ihm wertvolle Beiträge und hofft noch viel von seiner stillen Arbeitsstube.

Der frühere Professor an der Kunstgewerbeschule in Kassel, Professor **Carl Brünner,** konnte am 4. Dezember auf Wilhelmshöhe seinen siebzigsten Geburtstag begehen. Er war ein Mitschüler von Ferdinand Keller, Thoma und Trübner an der Karlsruher Kunstschule. Seine vielseitige Begabung ließ ihn in allen Zweigen der Malerei erfolgreiche Werke schaffen.

Dem Direktor des städtischen Kunst- und Gewerbemuseums in Dortmund **Albert Baum** ist der Titel Professor verliehen worden.

Am 7. Dezember beging der Schloßherr von Kreutzenstein, **Graf Hans Wilczek** in Wien, seinen 80. Geburtstag. Der Kunst und Wissenschaft ist Graf Wilczek als ein fürstlicher Mäzen bekannt. Die Akademie der bildenden Künste in Wien hatte ihn zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt. Der Wiederaufbau der Burg Kreutzenstein und namentlich die Ausschmückung der Innenräume mit den erlesensten Kunstwerken aus romanischer und gotischer Zeit ist sein eigenstes Werk.

AUSSTELLUNGEN

Die **Berliner Sezession** bereitet für ihre nächste Ausstellung eine Gesamtschau über das Werk ihres Präsidenten, **Lovis Corinth,** vor.

Ausstellung altholländischer Gemälde in Amsterdam. (Ein neuer Rembrandt.) In den Räumen des Amsterdamer Künstlervereins »Arti et Amicitiae« hatte die Kunsthandlung Goudstikker im Dezember eine sehr bemerkenswerte Ausstellung altholländischer Gemälde aus ihrem Besitz veranstaltet. Es war eine schön ausgewählte und mit Geschmack angeordnete Sammlung, in der einige der wichtigsten Künstlerpersönlichkeiten Althollands zum Teil in trefflichen Kabinettstücken vertreten waren. Sogar von dem größten, von Rembrandt, war ein imposantes Frühwerk anwesend, das Goudstikker in England entdeckt hat. Ein neuer Rembrandt von solchen Qualitäten, solchen Abmessungen (84×78) und so guter Erhaltung taucht heutzutage so leicht im Kunsthandel nicht auf. Dargestellt ist der Apostel Paulus, ein ehrwürdiger Greisenkopf mit langem wallenden Kopf- und Barthaar und durchfurchter Stirn, wie er über einen Folianten gebeugt, in angestrengtes Nachdenken versunken im Schreiben innehält, die Feder noch in der Rechten mit den dicken, ungegliederten Fingern haltend, um gleich wieder im Schreiben fortzufahren, wenn er den passenden Ausdruck für seine Gedanken gefunden hat; die Linke ruht auf dem Buch. Er blickt vor sich hin, gleichsam in sich starrend, seine rechte Gesichtshälfte ist in Schatten gehüllt, die linke voll beleuchtet; auf dem Tisch vor ihm liegt ein Haufen Bücher, die sehr naturalistisch behandelt sind, ein prächtiges Stilleben, sein Schwert und links ein Blatt Papier mit der vollen Signatur. — Rembrandt hat dem Apostel Paulus in seinen jungen Jahren ein besonderes Interesse entgegengebracht; verschiedentlich hat er ihn dargestellt, aber dann in viel kleinerem Format, wie wir ja aus seiner allerersten Periode fast nur kleinfigurige Bilder von ihm kennen. Auch der Typus, dieser mächtige Kopf, mit reichem Haar- und Bartschmuck, begegnet in dieser Zeit; zu dem ebenfalls in tiefes Nachsinnen versunkenen Paulus in Nürnberg und dann zu dem finsteren Greisenbildnis in Petersburg, das in den Abmessungen dem Goudstikkerschen Paulus ziemlich nahe kommt. Sehr viel später hat Rembrandt noch einmal denselben Gegenstand, einen schreibenden Evangelisten, dargestellt, den Matthäus des Louvre von 1661, der fast das gleiche Format hat, wie der Paulus. Das Thema und der äußere Rahmen sind hier fast identisch; in beiden Fällen: die Halbfiguren zweier Greise, über ihren Büchern sitzend, und im Schreiben innehaltend; und doch wie verschieden sind Auffassung und Behandlung! Statt der etwas bäuerlich-robusten Paulusfigur mit ihren groben Händen und ihrer ruhigen Sicherheit haben wir hier einen mehr vergeistigten, grüblerischen und etwas asketischen Typus, mit abgemagerten Zügen, hohlen Wangen und schmalen, nervösen Händen. Zweifel haben diesen Mann gequält, schwere innere Kämpfe hat er durchgefochten, bis er die himmlische Stimme vernehmen durfte, die aus dem Engel hinter ihm zu ihm redet. Der junge Rembrandt läßt den Apostel aus eigener Kraft die Wahrheit finden, der alte Rembrandt gibt dem Evangelisten einen Engel zur Seite, der ihm die Wahrheit zuraunt; und Matthäus lauscht dieser

Offenbarung, nicht nur mit den Ohren, sondern auch mit den Augen, die nachdenklich und gleichsam zustimmend aufwärts blicken, als ob sie das im Geiste schauten, was der Engel verkündigt; in ihnen kristallisiert sich das innere Leben dieses Mannes. Der junge Rembrandt versuchte ohne die Augen auszukommen, dem alten dienen sie als Hauptmittel seiner Kunst. Kopf und Hände sind ihm die Hauptsache, deshalb hat er auf alles überflüssige Beiwerk verzichtet; das ausführliche Stilleben von Folianten ist verschwunden; ein einziges Buch liegt auf dem Tische vor dem Apostel.

Das Problem, das Rembrandt in seinem Paulus und später in seinem Matthäus beschäftigt hat, die Darstellung höchster geistiger Konzentration, haben auch Rembrandts Schüler des öfteren behandelt; z. T. haben sie sich dabei desselben Modelles bedient; so Salomon Koninck in seinem lesenden Eremiten aus dem Jahre 1643 in Dresden. Auch bei Lievens begegnen wir einem ähnlichen Greisentypus in der gleichen Rolle (Apostel Paulus in der Sammlung der Gräfin Wachtmeister in Schweden); der Kopf ist etwas schmäler und feiner, Bart und Haupthaar weniger voll, aber die Finger der schweren Hände ebenso dick und ungelenk. — In dem sehr ausführlichen, mit guten Reproduktionen geschmückten Katalog der Ausstellung sind auch die Preise verzeichnet, zu denen die Gemälde käuflich sind; nur der Rembrandt ist nicht taxiert; er sollte wohl noch höher bewertet werden als die große Landschaft von Hobbema, die ihm als zweite Glanznummer in dem Hauptsaale gegenüberhing und deren Preis mit 400000 Fl. angesetzt war, eine erkleckliche Summe, wenn man bedenkt, daß die große Landschaft mit den beiden Mühlen aus der Steengracht-Galerie 1913: 286000 Fl. aufgebracht hat. Es ist zweifellos ein schönes Werk und von beträchtlichen Abmessungen [607×848 cm], aber 400000 Gulden dafür zu fordern, scheint ein wenig unbescheiden! Wir sehen hier dieselbe oberschlachtige Wassermühle, die man von mehreren anderen Werken des Meisters her kennt — de Groot hzält neun verschiedene Darstellungen dieses Motivs auf — u. a. aus der Wallace-Collection und aus dem Ryksmuseum. Aber die Mühle ist hier in einem weiteren landschaftlichen Rahmen gegeben als auf den beiden Bildern im Ryksmuseum, ähnlich der Landschaft aus der Steengracht-Galerie; doch zum Unterschied von letzterem Werke steht sie mehr im Vordergrund und bildet den Mittelpunkt des Gemäldes. Durch eine schöne Baumgruppe rechts eröffnet sich ein reizender Durchblick nach der duftigen Ferne. Eine feine Herbstahnung ist über das Ganze gebreitet; es ist noch Sommer, über dem Grün des Laubes liegt an manchen Stellen schon ein leiser Anflug der herbstlichen Tinten von Rot und Gelb. In dieser zarten Farbenskala bildes das Rot des Mühlendaches die lebhafteste Note. Das Werk ist nicht so energisch und kräftig mit der Farbe modelliert wie die Mühle der van der Hoop-Sammlung im Ryksmuseum; der Farbenauftrag ist dünner und weniger pastos; besonders auffallend ist das bei dem Wasserfall. Das Werk ist voll bezeichnet.

Auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei zeigte die Ausstellung noch manches andere schöne Werk. Die früheste Probe war eine hübsche italienische Landschaft mit Staffage und einer antiken Tempelruine von Esajas van de Velde; dessen Schüler, Jan van Goyen, war mit einer atmosphärisch interessanten kleinen Flußlandschaft vertreten; die dunklen Wolken eines aufziehenden Gewitters bildeten hier einen sehr wirkungsvollen Kontrast mit den von der Sonne noch grell beleuchteten hellen Häuschen an dem niedrigen Flußufer, auf das ein Fährmann mit seiner Fähre hinsteuert. (Voll bezeichnet und 1628 datiert.) In der Art van Goyens war eine Landschaft in gelbem Tone von A. van der Groos, 1644 datiert und bezeichnet. In gelben Tönen war auch die typisch holländische Landschaft von A. Cuyp gemalt, mit einem Steg im Vordergrund, über die ein Mann mit einem Henkelkorb schreitet. Ein sehr schönes Werk mit einer Gruppe alter Häuser im Schatten hoher Bäume an einem Kanal und einer trefflich wiedergegebenen verwitterten alten Mauer war von einem weniger häufig vorkommenden Meister, von Cornelis Decker, zu sehen; die paar Figuren im Vordergrund stammen von Adr. van Ostade. Erwähnung verdienen ferner ein zugefrorener Kanal in einer Stadt von Aert van der Neer, eine Feuersbrunst von demselben Meister, die von Bode in der Sammlung Kappel publiziert ist, verschiedene Ruysdaels, u. a. ein Wasserfall von Jacob und ein Waldinneres mit Jägern und Van-Goyenartigen Bäumen von Salomon, Winterlandschaften mit Schlittschuhläufern von Isaak van Ostade und von van Schriek, sowie eine Falkenjagd von Gerrit Berkheyde, ein frisches Werkchen von nicht gewöhnlicher Tiefenwirkung. Von den vier Stücken von Jan Wijnants muß noch besonders die Landschaft mit der abgestorbenen hohen Weide hervorgehoben werden, die durch die liebevoll durchgeführten Einzelheiten, den unter Bäumen versteckten Bauernhof mit dem Wirtshausschild, den paar Figuren im Vordergrund und der klaren Ferne in feiner Weise die sanfte Schönheit eines Sommertages vermittelte.

Das Seestück repräsentierten eine charakteristische Strandansicht mit Staffage von Fischern und Spaziergängern von Simon de Vlieger, sowie zwei Werke von Willem van de Velde dem Jüngeren. Unter den Stilleben, unter denen sich ein großer Frühstückstisch mit Obst und Geschirr von Jan Davids de Heem, sowie ein Fischstück von Isaack van Duypen befanden, überraschte ein Hühnerhof mit einem Hahn im Vordergrund, der Jan Steen zugeschrieben wurde, vornehmlich auf Grund von Analogien in der Pinselführung mit dem großen Hühnerhof im Mauritsshuis. Jan Steen, der Vielseitige, war übrigens noch mit einem verschiedentlich von ihm behandelten Gegenstand vertreten, einer Gruppe von vier Männern in einer Fensterumrahmung, von denen einer, mit einem Lorbeerkranz geschmückt, von einem Blatt Papier etwas vorliest; ähnliche Darstellungen finden sich in der Sammlung von Dr. Bredius, in den Museen zu München und Brüssel, auch in der Sammlung Peltzer kam eine derartige Szene vor. Zum Unterschied von den genannten Werken findet unsere Verlesung aber am Abend und bei Kerzenbeleuchtung statt, wie auf der bekannten Radierung von Ostade (B. 19); das kleine Werkchen mit typischen Jan-Steenschen Figuren, das aus der Sammlung Maurice Kann stammt, war voll bezeichnet. Von den übrigen Genrebildern war die Baderstube von Adr. Brouwer zweifellos das bedeutendste; eine kleine Fußoperation wird von dem jungen Wundarzt ausgeführt; der Patient sitzt auf einem Stuhl und wird von einer Frau festgehalten; sein Mund ist zum Schreien geöffnet, das Gesicht von Schmerz verzogen, die Hände hält er krampfhaft gefaltet; in Haltung und Ausdruck ist diese Hauptperson meisterhaft charakterisiert. Eine Prachtfigur, voll Leben, ist auch der Bader, der sich mit dem Gesicht dicht über den Fuß, der auf einem Schemel ruht, gebeugt hat, mit der Rechten schneidet und mit der Linken das Bein festhält; besonders die letztere Bewegung ist glänzend, wie er mit festem Griff das Fleisch umfaßt, daß die Haut sich spannt. Gut beobachtet sind auch die Nebenfiguren, der Junge, der im Hintergrund an dem Tische ein Pflaster bereitet, und der andere Junge, vorn unter dem Tisch, der sich das völlige Absorbiertsein der übrigen zunutze macht und den Henkelkorb auf dem Boden plündert.

Kunsthistorisch von Interesse, nicht als Kunstwerk,

sondern nur wegen des Datums, 1683, war ein Interieur mit drei Figuren und dem für diesen Meister so typischen Durchblick nach einer Straße von Pieter de Hoogh, das als seine nunmehr endgültig letzte Arbeit angesehen werden muß. Die Gesellschaftsszene, die bisher als sein letztes Werk galt, war das 1677 datierte Konzert im Freien aus der Steengracht-Galerie, das ebenfalls in den Besitz von Goudstikker überging und von ihm an die National Gallery verkauft wurde. Den Tod de Hooghs setzte man auf Grund dieser Datierung nach 1677, jetzt muß man sein Leben bis 1683 verlängern.

Unter den Bildnissen erregte besondere Aufmerksamkeit das Porträt einer sitzenden Dame von Thomas de Keyser (1636 datiert und bezeichnet), das durch seine natürliche Auffassung und seine fast modern zu nennende breite Malweise zu den besten Werken dieses Meisters gerechnet werden muß; das nicht bezeichnete Brustbildnis eines Mannes mit einem Gebetbuch in der Hand, von fast denselben Abmessungen, bildete hierzu ein würdiges Gegenstück. Von den übrigen Bildnissen nennen wir noch ein etwas glattes Porträt eines jungen Mannes von dem ziemlich seltenen Isaak Luttichius, eine große Bildnisgruppe von neun Figuren des Vlamen Gonzales Coques, das aus der Sammlung Weber stammte, sowie ein gutes Frühwerk des Nicolaes Maes, das Brustbild eines vornehmen jungen Mannes, voll bezeichnet und 1658 datiert, das Goudstikker kürzlich auf einer Auktion bei Kleykamp im Haag für 3500 fl. erstanden hatte und das er jetzt für 12000 fl. anbietet. Zu den Bildnissen wäre auch noch die porträtmäßige Figurenstudie einer Pomona von Ferd. Bol zu rechnen, ein charakteristisches Werk dieses Rembrandtschülers. *M. D. H.*

SAMMLUNGEN

Die Bildnisbüste des ehemaligen Düsseldorfer Oberbürgermeisters **von Becker,** von dem Berliner Bildhauer **Karl Ebbinghaus** modelliert, ist vom Künstlerverein für die Rheinlande erworben und der Stadt Düsseldorf geschenkt worden. Sie soll in der städtischen Galerie von Düsseldorf aufgestellt werden.

FORSCHUNGEN

Wanderungen eines antiken Motivs. In einem kleinen, hübsch illustrierten Aufsatz in den eben erschienenen »Amtlichen Berichten aus den Königlichen Kunstsammlungen« gibt Oskar Fischel einen schönen neuen Beweis für die ewige Jugend antikischer Erfindungen. Von einem antiken Karneol (aus der Sammlung von Stosch) im Antiquarium in Berlin ausgehend, auf dem ein Pferd mit linkem leicht erhobenem Vorderbein sich mit den Zähnen am Knie schubbert, weist er darauf hin, wie die pendelnde Leichtigkeit dieser Bewegungen Tizian entzückt haben muß. Denn der große Venetianer gab sie in dem Epiphaniasbild für Philipp II. im Madrider Prado dem leuchtenden reiterlosen Araber, den er zum farbigen Angelpunkt der breitgestreckten Komposition machte. Auch Varotari hat das Pferd in dieser Bewegung in seinem berühmten großen Hauptwerk, dem Wunder des hl. Liberalis von 1637 am linken Eingang von S. Maria in Carmine, zum Lichtpunkt einer überreichen Komposition gemacht, und van Dyck hat auf seinem »Beutezug durch die venetianische Kunst«, wie Fischel sich ausdrückt, ebenfalls diesen Renner von irgend einer Atelierwiederholung ab für sein Skizzenbuch in Chatsworth eingefangen. Er hatte aber die Bewegungen des Tieres mit größerem Sachverständnis erfaßt als Tizian; und als er das große Jagdporträt Karl I. von England 15 Jahre später schuf, hat er das sich mit den Zähnen am Knie schubbernde Pferd, das er zuerst bei Tizian gesehen hatte, wiederum hingestellt. Seitdem ist es auch in viele andere vornehme Bildnisse bis auf die Zeit Romneys übergegangen. *M.*

VEREINE

In Brüssel ist ein **allgemeiner flämischer Künstlerbund** gegründet worden. Antwerpen, Gent und Brügge werden sich voraussichtlich ihnen anschließen.

LITERATUR

Wilhelm Waetzoldt, *Dürers Befestigungslehre.* Verlegt bei Julius Bard in Berlin.

Das kleine, gut ausgestattete Buch bringt uns einen wertvollen Beitrag, weil Dürers 1527 als erste deutsche Theorie des Festungsbaues erschienene Lehre zwar in der kriegswissenschaftlichen Literatur beachtet worden, der Kunstforschung aber fremd geblieben war. Der große Krieg, der viele Gelehrte friedlicher Wirksamkeit entriß, legte einem Kunstforscher, dem Dürers Gesamterscheinung vertraut war, die Befestigungslehre in die Hand. Waetzoldt las die Schrift als Soldat und als Kunstfreund. Er suchte den Inhalt, der ihn in jedem Sinn anging, als Historiker gründlich zu erfassen.

In sachkundiger, klarer und knapper Wiedergabe wird das Wesenliche der Dürerschen Anweisung dem Leser auf die bequemste Weise vermittelt. Die Umstände, die den Meister zu dem scheinbar fernliegenden Thema führten, werden dargelegt, die Kräfte, die ihn zur Lösung der Aufgabe befähigten, beleuchtet. Von den Vorgängern und den Nachfolgern wird gesprochen. Dürers Selbständigkeit und Priorität, sowie die Wirkung der ins Große schweifenden, der Praxis vorgreifenden Theorie, Fragen, die in der kriegswissenschaftlichen Literatur sehr verschieden beantwortet worden sind, werden vorurteilsfrei und besonnen erörtert.

Von der eigentlichen Befestigung abgesehen, die freilich Dürers Bauphantasie entstammt und deshalb zur Kunst gehört, enthält die Lehre den Entwurf einer idealen Stadtanlage innerhalb des wehrhaften Mauergürtels. Die Prüfung dieses Plans und die Vergleichung ähnlicher rationalistischer Vorschläge in der italienischen Literatur, wird kulturgeschichtlich höchst ergiebig. Waetzoldt berührt trotz der leichten und gefälligen Form seiner Mitteilung alle Fragen, die mit dem Thema verbunden sind. Er zeichnet dem Gesamtbilde des Dürerschen Schaffens einen Zug ein, wodurch der Ausdruck nicht gewandelt, wohl aber bereichert erscheint. *Max J. Friedländer.*

VERMISCHTES

Der Verlag **Braun und Schneider** in München konnte in diesen Tagen sein 75jähriges Jubiläum feiern. Der Verlag ist weltbekannt als der Herausgeber der »Fliegenden Blätter«. Die Ausgaben der Zeitschrift aus den ersten Jahrzehnten haben bereits kunstgeschichtlichen Wert bekommen, da eine Reihe unserer besten deutschen Künstler hier ihre ersten Arbeiten veröffentlicht haben. Es seien nur Busch und Oberländer genannt, die ja auch durch ihre Bilderbogen einem jeden Deutschen, ob jung, ob alt, ans Herz gewachsen sind.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig



KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 15. 18. Januar 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

IST EIN KUNSTAUSFUHRVERBOT FÜR DEUTSCHLAND WÜNSCHENSWERT?

Die geradezu unerhörten Preise, die auf den ersten Versteigerungen dieses Winters für Kunstwerke aller Art gezahlt worden sind, haben die Aufmerksamkeit und vielfach die Entrüstung der weitesten Kreise des Publikums erregt. Der im preußischen Abgeordnetenhause Mitte Dezember gestellte und einstimmig angenommene Antrag des Abgeordneten Dr. Kaufmann, daß ein Kunstausfuhrverbot wenigstens für die Kriegszeit erlassen werden müsse, war der Ausdruck dieser Stimmung. Die vereinzelten Einwendungen dagegen, daß diese außerordentliche Preissteigerung eine natürliche sei und womöglich noch zunehmen würde, und daß das Ausland nur unbedeutend bei den Ankäufen beteiligt sei, sind nicht stichhaltig; denn die Preise in Paris und London waren gleichzeitig niedriger; auch ist ein beträchtlicher Teil der verkauften Kunstwerke (mehr als ein Viertel), darunter gerade die besten Stücke, an das Ausland gegangen. Eben ist sogar eine der bedeutendsten Berliner Sammlungen, die Galerie Hollitscher, als Ganzes an einen Ausländer (um 5 Millionen Mark) verkauft worden. Das Verlangen, weitere Abwanderungen wertvoller Kunstgegenstände aus Deutschland möglichst zu verhüten, ist daher gewiß nicht unberechtigt. Es fragt sich nur, ob der Weg, wie ihn der Antrag Kaufmann vorsieht, der richtige sein würde.

Daß unsere schlechte Valuta ein besonderer Anreiz zum Kaufen für das Ausland bot, da es nur die Hälfte zu zahlen brauchte, ist zweifellos. Aber dies war keineswegs der Hauptgrund der riesigen Preissteigerung und der Abwanderung der Kunstwerke, da gerade Österreich-Ungarn mit seiner noch viel schlechteren Valuta die meisten und teuersten Erwerbungen auf den Berliner Versteigerungen gemacht hat. Wesentlichere Gründe liegen in der raschen und leichten Bildung außerordentlicher Vermögen während des Krieges und in der damit verbundenen Sorglosigkeit im Verausgaben dieser Gewinne; in einer Art Spielwut, wie sie diese Auktionen bieten; in dem Mangel an Verständnis namentlich des Marktwerts der Kunstwerke seitens dieser neuen Sammler; vor allem aber in unserer Absperrung von den Kunstmärkten des Auslandes und der dadurch hervorgerufenen Ebbe im Bestande unserer Kunsthändler. Besonders der letztere Umstand läßt starken Zweifel zu, ob ein Ausfuhrverbot, dessen Durchführung in Deutschland zudem besonders schwierig sein würde, den deutschen Kunstbesitz nicht eher schädigen als ihm nützen würde; denn allein Frankreich und namentlich England haben gegenüber Deutschland sicherlich wohl das Zehnfache an wertvollem Privatbesitz von Kunstwerken. Sollten nun diese Länder nach dem Kriege ein Ausfuhrverbot erlassen, so müßte selbstverständlich Deutschland gleich damit folgen; sonst werden aber die deutschen Sammler und Museen nach wie vor im Auslande weit mehr und bessere Gelegenheit zur Vermehrung ihrer Sammlungen finden als die Ausländer bei uns.

Aber freilich, so wie in diesen letzten beiden Jahren darf es mit der Veräußerung und Abwanderung des privaten Kunstbesitzes nicht weitergehen, denn bis zum Frühjahr wird bereits mehr als der vierte Teil aller wertvolleren Kunstwerke, die im deutschen Privatbesitz frei verfügbar sind, verkauft und zu einem sehr beträchtlichen Teil nach dem Auslande gegangen sein. Eine solche Abwanderung ganz zu verhindern, ist weder möglich noch notwendig; denn schließlich sollen doch nur die künstlerisch und historisch wirklich bedeutenden Werke für unsere öffentlichen Sammlungen gerettet werden. Wenn es nicht möglich ist, freien Handel zwischen den Staaten auch für ältere Kunstwerke durchzusetzen — sicher das erwünschteste, aber leider in weitester Ferne liegende, wohl nie erreichbare Ziel! —, dann ist jener Schutz des wirklich hervorragenden Kunstbesitzes am leichtesten und besten auf dem Wege zu erreichen, den Italien (neben dem Ausfuhrverbot), Österreich und seit 1916 selbst England eingeschlagen haben, nämlich die Registrierung aller künstlerisch und historisch hervorragenden Werke im Privatbesitz und ein Vorkaufsrecht des Staates auf solche Kunstwerke, wenn ein ernstes Angebot darauf vom Ausland vorliegt. Selbstverständlich müßte der Staat sich dann rasch entscheiden und unter gleichen Bedingungen in den Kauf eintreten. Die Fragen der Inventarisierung in den verschiedenen Bundesstaaten wie die Berechtigung zum Ankauf solcher Werke (nicht nur für die staatlichen, sondern auch für manche städtische Museen), die Leitung und Beaufsichtigung in unseren Hauptstädten und andere Fragen sind freilich gerade in Deutschland nicht leicht zu lösen; aber sie sind sehr wohl zu lösen, zumal wenn dabei jede mögliche Rücksicht auf die freie Verfügung der Besitzer genommen wird, die zweifellos alle ihre Lieblingswerke, wenn sie sie einmal abzugeben gesonnen sind, lieber an ihre heimischen Museen verkaufen werden als an das Ausland, zumal wenn sie die gleichen Preise dafür erhalten. *BODE.*

EIN NEUER TIZIAN UND ANDERE ERWERBUNGEN IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

Nach den beiden großen Tafeln des van der Goes und des Giotto, den bedeutendsten Erwerbungen der letzten Jahre, ist es der Berliner Galerie gelungen,

eine dritte Erwerbung hinzuzufügen, die gleich jenen erstgenannten nicht nur den einzelnen Schulen, sondern der ganzen Galerie neuen Glanz verleiht. Und daß es diesmal ein Meisterwerk der reifsten Hochrenaissance ist, wird gewisse Freunde des Museums mit besonderer Freude erfüllen. Vor einiger Zeit tauchte im österreichischen Kunsthandel die große Tafel einer liegenden Venus mit einem Orgelspieler von Tizian auf, ähnlichst der bekannten Komposition im Prado zu Madrid. Und mit Unterstützung von Freunden konnte das wertvolle Objekt für Berlin gesichert werden. Dem Madrider Exemplar gegenüber, dem es an malerischen Qualitäten nichts nachgeben dürfte, besitzt das Berliner Exemplar vornehmlich in der Komposition Vorzüge, die dem seltsamen Motiv eine größere Ungezwungenheit sichern. Der Orgelspieler sitzt hier nicht wie im Prado (und auch allen bekannten Kopien) auf dem unteren Rand des Lagers, sondern auf einer kleinen Orgelbank, die sich unmittelbar dem Lager anschließt. Das Motiv der Wendung zur Venus hin konnte somit konsequenter durchgeführt werden, und indem der Spieler das rechte Bein über den Schemel herübergenommen hat, so daß er rittlings sitzt, gewinnt der Ausdruck des Moments in der Bewegung an Lebhaftigkeit und Freiheit, die dem Prado-Spieler fehlen. Dieselbe jugendliche Frische umfängt auch den Kopf. Den fast zürnenden Ausdruck des Spielers im Prado (durch die Störung des Hundes) beschwichtigt hier ein leises Erstaunen über den Anblick der Schönheit: »so lockt und winkt das himmlisch süße Bild, es nützt kein Schleier da und auch kein Schild« (Ariost). In den fast rundlichen Formen des Kopfes mit den rötlichblonden, kurzen Locken, der kleinen leicht gestupsten Nase mit der kurzen Unterlippe und den vollen blühenden Lippen wird man nicht leicht Zeichen der habsburgischen Physiognomie abweisen können. Jedenfalls will sich nicht eine entfernte Ähnlichkeit mit Philipp verflüchtigen, wie auch trotz aller sachlichen Einwände im Prado-Spieler Ottavio Farnese man nicht vergessen kann. Das Kolorit dieser Gestalt ist von jener souveränen Großartigkeit, welche die sich annähernden Lokaltöne des Anzugs von goldgelb in den Beinkleidern, kastanienbraun im Wams und rostbraun in den türkischen Seidenärmeln in Harmonie von dunklem Gold übergehen läßt und durch den Gegensatz der kalten, weißgrauen Orgelpfeifen seine Mittel vereinfacht. Gerade in diesem Kostüm gibt es Stücke, in denen man den sich drehenden oder flachgehaltenen, den butternden oder trocken reißenden Pinsel Tizians in seiner ganzen Trunkenheit bewundern kann. Schon allein die rote Sammetscheide des kleinen Dolches im schwachen Dunkel, wie eine verhaltene Glut unter der Asche, hat den Zauber der Palette und Handschrift des alten Tizian. Die Landschaft, die das Farbenmotiv weiter führt in gold und grau, bringt nicht nur in ihrer köstlichen Frische, es ist die Stimmung eines soeben abgezogenen Gewitters, sondern auch in ihrer klaren und ruhig gelegten Raumweite Werte, die der Pradokomposition fehlen. Hierin steht das Berliner Exemplar näher der zweiten Venus in den Uffizien (Tribuna); es sind dieselben voralpinen Berge, im Berliner Exemplar mit einem Bergschloß, zu dem eine Karosse im munteren Trabe bergan fährt. Mehr mit der Uffizien-Venus muß auch die Gestalt der liegenden Venus selbst verglichen werden. Es ist derselbe schwere, etwas pralle Körper, gegenüber den feineren, weicheren Formen der Prado-Venus und folgt der Bewegung in jedem Motiv, auch im Lavinia-Kopftypus. Ebenso behält das Berliner Exemplar den Amor bei, der über die Schulter von hinten auf Venus einredet, während, wie Burckhardt schon bemerkte, hier das Prado-Exemplar wenig glücklich änderte. Auch wird man die Faltenlage des roten Sammetmantels, auf dem Venus liegt, und welche wie bei der Uffizien-Venus der horizontalen Lage des Körpers entgegenstößt, lebendiger finden als die parallele Begleitung der Falten in Madrid. Man möchte sich durch diesen Vergleich das Berliner Exemplar zwischen dem in Florenz und Madrid entstanden denken und konnte das mit Titianus F. signierte Werk gegen 1548 setzen. Die großen tiefen Akkorde auf dieser rechten Seite, weißes Linnen, roter Sammet mit grünem Futter, roter Tuchvorhang, sind die Gegenwerte zu jener Harmonie von Grau und Gold auf der Spielerseite. Noch aber muß genannt werden der weiße Pinscher, der aus der linken Ecke kläffend hervorspringt. Ein kostbares Stück Malerei; der ganze Mutwillen von Tizians Pinsel hat hier sein Spiel entfaltet und die Erregtheit des Tieres launig umspielt.

Neben dieser Venus haben im Tiziansaal für kurze Zeit noch andere Neuerwerbungen Platz gefunden. Von der stillen Andacht von Giottos Marientod und einigen anderen Erwerbungen war bereits hier die Rede (vgl. Nr. 3, 1917). Zu den beiden Altarteilen des venezianischen Trecentisten Lorenzo Veneziano, den hl. Markus und Johannes den Täufer, die das Museum seit 1906 besitzt, fügte ein glücklicher Zufall zwei weitere Heilige von demselben Altar, den hl. Bernard und Hieronymus, Tafeln, die im Kleeblattbogen abschließen. Die anderen Erwerbungen gehören dem Norden an. Aus der Sammlung Kaufmann stammt die Kreuzigung des Meisters von Hohenfurth, des Hauptmeisters der ersten böhmischen Schule (um 1360), welchem nach den Forschungen K. Ernsts auch die berühmte Glatzer Madonna des Kaiser-Friedrich-Museums zugewiesen werden muß. Besonders in dem hellblumigen und zerstreuten Kolorit ergeben sich Vergleichsmomente. Ein zweites Werk aus der Sammlung Kaufmann weist mit seiner Formensprache ebenfalls zu gotischem Stilempfinden zurück; es ist die kleine Madonna vor der Gartenmauer, die dem Flemalle-Meister und dem Jacques Daret nahe steht. Das Kolorit, besonders der schöne Klang des Wiesengrüns auf der Gartenmauer mit dem tiefen Indigo des geblümten Vorhangs, gehört jedoch schon ganz der aufstrebenden Kunst des 15. Jahrhunderts an. Ein großes Breitbild des Meisters des Aachener Altars mit der Anbetung der Könige, aus Mainzer Privatbesitz, führt die Zeremonie in umständlicher Breite vor, um mit mehr Vergnügen an den Beigaben zu verweilen und der Farbe ihre ganzen Skalen zu entlocken.

Diese dekorative Freude, die dem festlichen Prunk Kölns angehört, und die mehr chronisierende Erzählung bringen den Meister in nähere Beziehung zu den späten kölnischen Meistern, besonders zu dem Sippenmeister. Eine heilige Familie von Hans Burgkmair, aus dem Kasseler Kunsthandel, trägt viele Merkmale seiner Spätzeit. Die Komposition drängt mit einer gewissen Absichtlichkeit die Körper in den Vordergrund und die Zeichnung rundet oft mit stark überschneidenden Kurven die Form zu fast barocken Schwellungen. Da der Ausdruck nicht sonderlich mitspricht, liegt der Nachdruck allein auf einer dekorativen Formengebung, wie sie zwischen 1520 und 1530 für den Meister typisch ist. Das Italienische, das ihn hier wieder mehr ergreift, hat auch dem Thema den kleinen Johannes zugeführt. Durch das Geschenk der Erben Ludwig Knaus ist die Cranach-Sammlung des Museums um eins der schönsten Stücke bereichert worden. Eine kleine Tafel mit einer Lukretia vor schwarzem Grund aus dem Jahre 1533. Unter den vielen ähnlichen Figuren Cranachs wüßte man nicht eine zu nennen, die diesem Exemplar in Zeichnung und Kolorit gleichkäme. Selbst die gleiche Figur im Staedel-Frankfurt (1532) bleibt wenigstens in der Formengebung zurück. Kaum je hat der Meister die gotisierende Grazie seines Spätstils schalkhafter und freier den ganzen Körper, auch den Gesichtsausdruck, umspielen lassen. Weniger puppig und geziert als in den Stehmotiven seiner weiblichen Akte, hat er durch das Schrittmotiv, dessen wiegende Ponderation in der Hüfte meisterhaft erfaßt ist, größere Frische und Freiheit in das Motiv gebracht. Auch die Einzelform wird von einer Beobachtung getragen, die an Individualität ebenso lebendig ist wie die Farbgebung, die unter dem goldenen Ton des Karnats in allen Feinheiten spiegelt. Dem Cranach mit Recht zugewiesen wird das Porträt eines Mannes mit Pelz, aus Wiener Privatbesitz, das der frühen Periode etwa 1510 angehört. Von den späteren Meistern des 17. Jahrhunderts ist besonders das Kircheninterieur von Emanuel de Witte zu nennen, das den Meister in einer weniger bekannten Note zeigt. Kaum würde man in den hellen, ganz durchsonnten Farben von zartem Grau und Gelb dieses Stückes den Meister aus seiner späten Zeit erkennen, in der die Helldunkelwirkungen oft forciert erscheinen. Auch die einfache Ansicht dieses Interieurs weicht von den kulissenhaft arrangierten Szenerien ab. Der Raum, Jesuitenbarock, ist vielleicht überhaupt mehr in Flandern zu suchen, und dieses Werk in der Frühzeit, etwa Mitte der fünfziger Jahre. Ebenso nimmt hinsichtlich seiner Qualität die Furt von Jan Siberechts, der bisher in der Galerie nicht vertreten war (dat. 1670), eine gewisse Ausnahmestellung ein. Besonders zeigt der Hintergrund, eine Wiese unter Baumgruppen mit großen quellenden, weißen Wolken auf tiefem blauen Himmel, malerische Tonqualitäten, die dem Amsterdamer Meister nicht immer geläufig sind und die seinen oft metallischen Vordergründen fehlen. In diesen Tonwerten liegt fast eine Erinnerung an holländische Vorbilder.

W. KURTH.

NEKROLOGE

Hyazinth Holland †. Am 6. Januar starb in München der um die bayerische Künstlergeschichte hochverdiente Literatur- und Kunsthistoriker Prof. Dr. Hyazinth Holland im 91. Lebensjahre. Er schrieb u. a. eine »Geschichte der Münchener Frauenkirche«, biographische und kunstgeschichtliche Artikel über Pocci, Schwind und Albr. Adam und gehörte zu den Mitarbeitern des Thiemeschen »Allgemeinen Künstlerlexikons«. Sein ungemein reichhaltiges Archiv, wohl das vollständigste zu einer Geschichte der bayerischen Künstler, hat er der Münchener Hof- und Staatsbibliothek hinterlassen.

PERSONALIEN

Der Maler **Karl Hofer** ist aus der Kriegsgefangenschaft freigelassen worden. Hofer weilte bei Ausbruch des Krieges in Paris und wurde als Zivilgefangener interniert. Trotz mancher böser Erlebnisse soll es dem Künstler doch möglich gewesen sein, künstlerisch zu arbeiten, wovon in nächster Zeit eine Ausstellung seiner Werke Zeugnis ablegen wird.

München. Prof. Dr. **E. W. Bredt** wurde in Anerkennung seiner Verdienste bei der Neueinrichtung der Graphischen Sammlung in der Neuen Pinakothek der Michaelsorden IV. Klasse mit der Krone verliehen. Die gleiche Auszeichnung erhielten aus Anlaß des Geburtstages des Königs der Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, Prof. Dr. **Ph. M. Halm,** und Prof. **v. Bassermann-Jordan.** Sehr erfreulich ist es, daß unter den Künstlern, die Auszeichnungen erhalten haben, weit weniger »Kitsch«maler sind als in früheren Jahren, und daß man mit der Erteilung des Künstlerprofessors doch etwas wählerischer umgeht.

Den **Professortitel** erhielten die Maler Karl Caspar, H. Heider, Ludw. Hohlwein, P. Rieth, Adolf Schinnerer, R. M. Eichler, Bildhauer Schwegerle und Th. Georgii, die Architekten Dr. v. Kube, P. L. Troost und K. Sattler, ferner Konservator Dr. R. Hoffmann und der Konservator am Germanischen Museum in Nürnberg, Dr. Fr. Tr. Schulz. Den Titel und Rang eines Königl. Geh. Hofrats erhielten Prof. Dr. H. Wölfflin und Prof. Dr. P. Wolters sowie die Maler K. v. Marr und H. v. Zügel. *A. L. M.*

Der Schwarzwaldmaler **Kurt Liebich** in Gutach und der Maler **Hermann Dischler** in Hintergarten wurden vom Großherzog von Baden zu Professoren ernannt.

SAMMLUNGEN

Arnold Böcklins »Frühlingserwachen« ist von dem eidgenössischen Ausschuß der Gottfried Keller-Stiftung angekauft und der öffentlichen Kunstsammlung in Basel überwiesen worden.

AUSSTELLUNGEN

Die **Große Berliner Kunstausstellung** wird auch in diesem Jahre wieder in zwei Teilen stattfinden und zwar die eigentliche Sommerausstellung in Düsseldorf, am 11. Mai beginnend, und dann im Herbst die Ausstellung in der Berliner Akademie der Künste. Die Leitung liegt in den Händen von Prof. Max Schlichting, Berlin und Akademiedirektor Röber, Düsseldorf. Es wird eine möglichst umfassende deutsche Kunstschau angestrebt, zu der bereits auch die beiden Berliner Sezessionen ihre Teilnahme zugesagt haben.

LITERATUR

Wilhelm Ostwald, *Die Farbenfibel* Leipzig 1917, Verlag Unesma

Dieses Büchlein brauchte eigentlich erst gar nicht empfohlen zu werden, da es sich von selbst seinen Weg gebahnt hat; denn seit Oktober 1916, seinem ersten Erscheinen, sind nicht nur die 1200 Exemplare der ersten Auflage Zug um Zug verkauft worden, sondern es ist bereits zu Anfang dieses Jahres eine zweite und dritte Auflage erschienen. Wir begrüßen diesen Erfolg, da wir wünschten, daß diese Farbenfibel ihren Platz neben jedem Rechen- und Lesebuche erhielte. Unsere Farbenlehre ist mit diesem Werke auf eine so sichere und klare Grundlage gestellt worden, daß wir uns in allen Fragen, die sich auf die Farbe beziehen, eindeutig und schnell verständigen können.

Die Ostwaldsche Farbenfibel ist erst die Einführung und die systematische Begründung der neuen Farbenlehre, der bereits angekündigte große Farbenatlas aber soll dann das große Rüstzeug werden, mit dem ein jeder, welche künstlerischen oder wissenschaftlichen Beziehungen zur Farbe er auch immer hat, arbeiten wird. Wir wollen hier nicht prophezeien oder gar schon die neuen Wege in der Bildbeschreibung weisen, die die Kunstwissenschaft vielleicht betreten wird, wenn sie mit diesem neuen Hilfsmittel in Berührung kommt. Vielmehr sollen nur ein paar Beispiele aus den Erklärungen und dem Aufbau der Farbenfibel zeigen, welche Anschauungs- und Darstellungsmöglichkeiten uns diese neue Lehre bietet.

Die einzelnen Tatsachen an sich waren auch bisher nicht unbekannt, aber die Ordnung ist es, die Erklärung und Gruppierung, die uns die Welt der Farbe in einem reineren, klareren Lichte zeigt, und was das Wichtigste ist, in einer Form, mit der wir praktisch arbeiten können. Es sind neue, feste Beziehungen zwischen Anschauung und Stoff hergestellt. Für den Durchschnittsmenschen war früher seine Kenntnis von der blauen Farbe z. B. damit erschöpft, daß er ihre Stellung im Spektrum, im Farbenkreisel und ihre Gegenfarbe Orange kannte. Die Ostwaldsche Lehre aber bringt uns nun in ein viel bestimmteres und doch wiederum viel mannigfaltigeres Verhältnis zur Farbe. Die Farben werden in zwei Klassen geteilt: in unbunte Farben (weiß, grau, schwarz) und bunte Farben. Die unbunten Farben bilden eine stetige eindimensionale Reihe mit den Endpunkten Schwarz und Weiß. Zwischen beiden lassen sich alle grauen Farben so einordnen, daß jede einen eindeutig bestimmten Platz zwischen ihren Nachbarn erhält. Ostwald setzt nun diese Grau-Reihe einer Zahlenreihe von 100 bis 1 gleich, in der 100 das reinste Weiß und 1 das tiefste Schwarz bedeutet. Das beste Zinkweiß hat nach seiner Tabelle die Helligkeit 95, während das tiefste Schwarz eines Farbstoffes den Wert 4 besitzt. Während man die unbunten Farben nur in einer Weise verändern kann: man kann sie heller oder dunkler machen, (eindimensionale Mannigfaltigkeit), läßt sich jede bunte Farbe auf mehrfache Weise abändern: durch Änderung des Farbtons, durch Zusetzen von Weiß und durch Zusetzen von Schwarz. Daher kann jede beliebige Farbe als aus reiner Farbe, Weiß und Schwarz, bestehend angesehen werden; eine weitere Veränderlichkeit ist nicht vorhanden. Die bunten Farben bilden also eine dreidimensionale Mannigfaltigkeit. Ähnlich wie die Grau-Reihe wird die Folge der bunten Farben durch Zahlen von 00 bis 99 gekennzeichnet, die Ostwald durch experimentelle Untersuchungen gefunden hat. Er teilt den Farbenkreis in hundert Teile, deren Unterscheidung, wenn sie benachbart sind, schon etwas schwierig ist. Darum begnügt er sich für die Einführung mit einem vierundzwanzigteiligen, dessen einzelne Farben mit den zugehörigen Nummern man sich einprägen soll. Wenn man erst geübt ist und überhaupt die Vorstellungsfähigkeit dazu besitzt, so wird man, wie der Musiker aus den Noten, aus diesen drei Zahlen 17, 50, 83 einen ganz eindeutig bestimmten Farbenklang herauslesen können. Die ganz reinen Farben sind durch eine einfache Kennzahl bestimmt. Da im allgemeinen aber die Farben mit Weiß und Schwarz gemischt vorkommen, so mußte, um auch diese Farben eindeutig zu bestimmen, die Kennzahl erweitert werden. Um gleich ein Beispiel zu nennen, so bedeutet 06. 40. 38 eine gelbgraue Farbe, deren Farbton 06 ist (cadmium hell etwa), deren Weiß 40% und deren Schwarz 38% beträgt. Mit Hilfe einer Farbengleichung $r + w + s = 100$, wo r den Anteil an reiner Farbe, w den Anteil an Weiß und s den an Schwarz bedeutet, läßt sich jede mögliche Auskunft über die Zusammensetzung der Farbe geben. Auf unser Beispiel angewandt, ergäbe es: $r + 40 + 38 = 100$, also $r = 22$, d. h. die Farbe enthält 22 Hundertstel reines Gelb.

In der Fibel selbst sind diese Ausführungen viel leichter verständlich, da sie durch ausgezeichnete farbige Beispiele begleitet sind. Es war hier auch nur der Zweck, einmal die Art zu weisen, wie Ostwald die Dinge angreift und durchführt. Der in Aussicht gestellte große Farbenatlas, der die größten Verwendungsmöglichkeiten bieten soll, wird erst entscheiden, was für uns an nutzbaren Werten herausspringen wird. Der Anfang indessen, den der Gelehrte mit der Farbenfibel gemacht hat, berechtigt zu den größten Hoffnungen. *Hans Wolff.*

VERMISCHTES

Von **Ludwig Richters »Lebenserinnerungen eines deutschen Malers«** erscheint im Einhorn-Verlag, Dachau bei München, eine neue, reizvolle Ausgabe, die mit 112 Holzschnitten nach Richter geschmückt ist.

Der erste Band der von Wilhelm Stein herausgegebenen **Delacroix-Briefe** ist soeben bei Benno Schwabe in Basel erschienen. Er umfaßt die Jahre 1813—1846.

Die Stadt **Charlottenburg** hat 4000 M. zur **Unterstützung** der zum Heeresdienst eingezogenen Charlottenburger Künstler an den akademischen Kriegshilfsfonds überwiesen.

BERICHTIGUNG

Emil Lugos »Sinfonia pastorale«, die auf S. 23 des Oktoberheftes unserer Zeitschrift für bildende Kunst in dem Aufsatz des Herrn Dr. J. A. Beringer über den Meister abgebildet war, ist dort irrtümlich als Besitz des Herrn Professor Swarzenski in Frankfurt a. M. bezeichnet worden; wie uns dieser mitteilt, hat er niemals dieses Bild besessen, sondern es war bisher Eigentum von Frau Mössinger, die es kürzlich dem Städelschen Institut gestiftet hat. Wir bitten die Leser, die irrtümliche Angabe zu berichtigen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 16. 25. Januar 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

JOSEPH WILPERT

Es liegt eine so ideale Besprechung des Meisterwerkes Wilperts »über die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 18. Jahrhundert« vor[1]*, daß ich von vornehin darauf verzichten muß, der sonst so ehrenden Einladung der Redaktion zu diesem Zwecke Folge zu leisten. Ich möchte anstatt dessen nur einiges mitteilen aus meiner persönlichen Bekanntschaft mit dem Autor und über die jetzt schon zur Vorgeschichte der Gegenwart gehörige Umgebung, wo seine herrliche Arbeit entstand und fast ihre Vollendung erreichte.*

Als unser Jan Veth zur Vatikanischen Bibliothek kam, um Rembrandtstiche zu studieren, sah ich oft seinen Blick umherschweifen, und ich hoffte im stillen, daß er einige der über alte Schriften gebückten Charakterköpfe zeichnen würde . . .

Einmal habe ich dort sogar eine Gruppe gesehen, wie in Rubens' ex voto Gemälde seiner Italienischen Reise, in einem lebenden Bilde.

Egger und Hülsen waren damals an der Vorbereitung ihres Heemskerk-Werkes, und ihre Aufmerksamkeit war bei irgend einem Stich, der mit dem braven Maarten zu tun haben könnte.

Es muß etwas sehr Interessantes und Feines gewesen sein, wie immer wenn die zwei sich hinreißen lassen.

Der Bibliothekar Ehrle wurde herbeigerufen und Kristeller, und da bildete sich die Gruppe, die sich tief in mein Gedächtnis prägen mußte. Noch und für immer, wenn ich mir einen schönen Zusammenhang in der *»ecclesia militans«* der Wissenschaft zu Trost und Anregung denken darf, rufe ich das lebende Bild hervor.

Nicht die Gegensätze von Lebensberuf, gewöhnlichem Aufenthalt und auch keine Äußerlichkeiten sollten dort den Zufall als Maler so sehr bemüht haben; mehr die Aufgabe, die gemeinsame Anstrengung glücklichst veranlagter und durchschulter Geister zum plastischen Ausdruck zu bringen.

Ein gemeinsamer Wille des Wissens vereinte sich dort in seltsamer Kraft auf einen historischen Gegenstand, der von den ruhigen Augen doch in Fasern gegliedert wurde, wie in Rembrandts Anatomie, aber ohne die Erregung der Jüngeren, mit der errungenen Ruhe eines Tulp oder Vesalius.

Ich konnte nicht umhin, den Eindruck auszuarbeiten und mir klar zu machen, wieviel dort in knapper Zusammenstellung der jetzigen Kenntnisse eines halben Jahrhunderts regster Kulturgeschichte einen geistigen Hain um das Studienobjekt bildete. Mit Venturi, Pastor, Gnoli wäre der Zauberkreis, um die Vergangenheit heraufzubeschwören, geschlossen gewesen!

Es mag ein Spiel des Gedächtnisses sein, daß dieses Bild sich in meiner Erinnerung immer ausdehnt. Ich sehe als reichliche Staffage dazu die Engländer Bannister und Gasquet, den lieben und intelligenten Michel, Celani an seinem schwierigen Burckhardt (den Zeremonienmeister), Pollak und Frey in den Rechnungsbüchern der Reverenda Fabbrica, Fischel, dem eben während der Entscheidung über das Sein oder Nicht-Sein einer Raffael-Zeichnung ein Epigramm einfällt, Sobotka mit Mancini beschäftigt. Aber es ist möglich, daß dabei ein heimlicher Okkultismus mitwirkt, der in der Überanstrengung einer fürchterlichen Wirklichkeit die Toten und Lebenden und im Kampfe weilenden zu vereinen sucht, mit denen, die einander wie lebende Tote gegenüberstehen . . .

Sicher bin ich dessen, daß auch die schlanke, elastische Figur Wilperts in den Rahmen des Bildes hineintrat aus geschichtlich enfernteren Sphären.

Das *curriculum vitae* eines Prälaten liegt abseits von den Heerstraßen des gewöhnlichen Lebens.

Von ihm wußte man, daß ein großer Abschnitt seiner Tätigkeit sich in dem unterirdischen Rom außer den Mauern abspielte.

Es würde ihn in einer geheimnisvollen Hülle versteckt haben, wenn seine markante Persönlichkeit sich nicht von selbst eine solche Verkleidung verbeten hätte.

Doch spürte man, daß er kam aus dieser Zauberwelt, und tiefer als je ihre neuen Rätsel aufdeckte, wo zum viertenmal eine eigene Kulturwelt aus den Hypogaeen hervorblühen sollte.

Der erste Akt war — nach vereinzelten Probefahrten mittelalterlicher Pilger — die Entdeckung eines Roms an sich, neben der Via Salaria, mit van Winghen unter den Protagonisten; dann, um 1600, die Reisen und Erlebnisse des Bosio, in seinem an solchen Stellen fast abenteuerlichen *Roma Sotterranea* reizend beschrieben; drittens die klassische Zeit von de Rossi und seiner Schule, letztens, als ein Atlas der eine ganze Welt trägt, allein: Wilpert.

Die Wissenschaft der Christlichen Archäologie hatte es mit jeder dieser nur angedeuteten Stufen ihrer Entwicklung, auch in der Breite des umfaßten Gebietes zu solchem Umfang gebracht, daß es nur einer ganz auserlesenen Intelligenz gegeben war, sich

1) Harnack in der »Theologischen Literaturzeitung« 1917, Nr. 3, Sp. 52 ff.

dort Herrscher zu zeigen. Sie war von ihrem Anfang an ausgerüstet mit den schon weit vorgerückten Errungenschaften der anderen Altertumskunde, und bekam von dort gleich das System der Forschung, die Methode der Darstellung in anspruchsvollen Vorbildern. Pompeo Ugonios Handschrift der Ferrareser Bibliothek und noch viel mehr Bosios wirklich bewundernswertes Buch legen nahe vor und nach dem Jahre 1600 davon stattliche Zeugnisse ab.

Schon Bosio erblickte den Wert der Bilder als Ergänzung des Textes; er bediente sich der Karten des Philippus van Winghen, wie Pompeo Ugonio sich der Rompläne Tempestas für sein klassisches Rom — welcher Tempesta ihn nachher auch in den Katakomben begleitete — und fand in den Sieneser Toccafondi, wie Mancini erwähnt, einen tüchtigen Kopisten der unterirdischen Malereien. Das gleiche gilt in weit erhöhtem Maße von Wilperts Gehilfen.

De Rossi legte großen Wert auf die Eruierung einschlägiger Stellen aus der alten kirchlichen Literatur, aus den Intinerarien und Chroniken, durchstöberte auch wohl im Anklang an die breit angelegten Vorarbeiten zur anderen großen Sammlung, das *Corpus inscriptionum*, die Bibliotheken Europas. Nach römischer Tradition, von der er sich seiner Natur nach nicht loszumachen verstand, mauerte er die Inschriftplatten rings um den Hof des Lateranpalastes ein.

Wilpert wußte all die Vorteile in seinem weit das ganze Gebiet überblickenden Geist zu vereinen, nachdem er schon früh als der Kommende in der Versammlung der Schriftgelehrten angewiesen war.

Rom hat von jeher auf zugewanderte Ausländer entweder verderbend oder befruchtend eingewirkt. Die schmale Mittelklasse derjenigen, die dort nur fleißig waren, wie sie es überall gewesen wären, kann außer Betracht gelassen werden.

Jedesmal, daß Rom einen gewann, der seiner Aufgabe gewachsen, hat es ihm in den Schatten der monumentalen Größe einen unverkennlichen Hang zum gediegenen, ebenbürtigen Schaffen eingehaucht. Stil und Aufbau von Duchesnes Ausgabe des *Liber pontificalis*, von Pastors Geschichte der Päpste, von Kehrs *Italia pontifica*, das im Exil ausgearbeitete Buch Hülsens über die Römischen Antikengärten des 16. Jahrhunderts, zeigen diese Privilegien römischer Geburt.

An der römischen Sonne verblichen die Wucherpflanzen der unfruchtbaren Forschung ebenso schnell, wie die Lorbeerhaine eines Weltrufes emporschossen. Es gab da ein nie unfreundliches Ringen, viel mehr sich anfügendes Zusammenwirken von Vertretern der Kultur verschiedener Länder, in der Förderung gemeinmenschlicher Werte. Für diejenigen, die es miterlebt haben, unvergleichlichste der *tempi passati!*

Da war Wilpert einer, in seiner angemessenen, selbstbewußten Würde, in Anklang mit der Formvollendetheit der geistlichen Welt Roms, ein Stellvertreter, den man mit Ehrfurcht zeigte.

Wo er teilweise seine Tätigkeit leistete in dem sich ziemlich abseits haltenden devotionalen Kreise Roms, der nach Überlieferungen, die auf Baronius zurückgehen Religion und Wissenschaft in engstem Zusammenhang halten, so trat er doch öfters genug in die breite Öffentlichkeit der mehr weltlichen internationalen Stadt von damals, daß man ihm wirklich keinen leisen Vorwurf von Absonderung hätte machen können.

Es war möglich an einem von diesen römischen Nachmittags-Empfängen im Mittelwinter, wenn Rom am glorreichsten, in einer kurzen Stunde bedeutenden Italienern wie Nogara und Bartoli und den *divo* Lanciani, Ashby, Mrs. Strong, Hülsen, Amelung zu begegnen und dann auch noch den Vorteil zu haben, von Wilperts Unterhaltung zu genießen.

Nach solchen Erfahrungen soll es nicht wundern, daß man sich eben der Mittage als eines Instituts unseres damaligen sehr römischen Rechtes auf Rom erinnert! Unter italienischem Einfluß kamen wir glücklicherweise dazu, die *conversazione* als eine Kunst zu betrachten und gewannen zu gleicher Zeit neue Ansichten über die gefällige Form, in der auch die Wissenschaft in der Umgebung zur Geltung kommen konnte! Mancher, der das gekannt hat, fand noch Zeit, bevor unser Erdteil so grausam auseinander gerissen wurde, mit Herzweh in seiner nordischen Heimat, wo alles fest geordnet ist, sogar das »Interessante« und das »Wichtige«, auch dieses Roms zu gedenken, wo diese Schlagwörter ein Ereignis waren, das man erleben konnte.

Es war eine von großen Unternehmungen schwangere Atmosphäre, wo kein Vorschlag wissenschaftlicher Publikationen zu kühn, kostspielig, umfangreich schien, um nicht mindestens versucht zu werden, mitten in einer Renaissance der Wissenschaften, an der das ganze gebildete Europa schon von Anfang an beteiligt war, auf Fleck und Stelle der Wiedergeburt. Wenig ahnten wir, wenn deutsche und italienische Vormänner der Geschichtswissenschaft ihr Gebiet ermaßen und es unter sich zu neuen Ernten teilten, als Pastors Arbeit eben an das fast Unerforschte herankam, als die Weltstadt Paris so selbstredend als nächster Sitz eines internationalen kunsthistorischen Kongresses gewählt wurde, daß wir nicht die Elyseischen Fluren einer tiefer bewußten Verbrüderung erreicht hatten, sondern daß die meisten zum Epilog einer herrlichen Zeit die letzten Worte sprachen, die wir Neutralen nur schüchtern als Leitfaden nach einer weit entfernten Zukunft im Gedächtnis zu halten wagen.

Es kam dazu, daß auch Wilpert seine ruhige Werkstätte in der Nähe Sankt Peters, mit der peinlich genauen Ordnung — die dem Genius weniger fremd ist als die allgemeinen Ansichten es darzustellen pflegen — seine Materialien und Hilfsmittel verlassen mußte. Bei der Erscheinung seines mächtigen, prächtigen Buches sind ihm im eigenen Lande Worte des Lobes zugegangen, die dem Autor und der Tatsache gerecht wurden. Doch muß er es vermissen, daß ein Weltgeschick ihm im Wege stand, der *ad limina* geführt hätte, zu einer von diesen Audienzen, während welcher der Prälat ein in köstliches weißes

Pergament, von dem das päpstliche Wappen sich in Gold abhebt, gebundenes Exemplar seines Buches dem Oberhaupte seiner Kirche angeboten hätte. Er wird sich auch denken müssen, wie es gewesen, falls es in seiner Gegenwart in der Vatikanischen Bibliothek an einer Ehrenstelle seinen Platz gefunden hätte, was Venturi sagen würde und Duchesne *vivae vocis oraculo*. . . .

In dieser Zeit, die wie eine Spirale zu immer engeren Kreisen der Beschränkung führt, mochte ein zwar auch begrenzter Trost sich darbieten. Dieser: daß beim Abbruch wie beim jähen Sterben sich in uns eine höhere Schätzung bildet des Verlorenen; so wird nicht nur das jetzt für so viele Unerreichbare wertvoller, sondern sie verwesentlichen vollkommener, was es für andere, die es doch gar nicht oder nur einmal mit eigenen Augen hatten anschauen können, bedeutet. Der Kulturwert der Riesenarbeit steigt, wenn möglich, noch in dieser Hinsicht.

In ihrer Gesamtheit gefaßt, ist sie denn auch dazu vorbestimmt, die Flamme der Sehnsucht zu nähren, die im goldenen Glanze römischer Apsiden verheißende Buchstaben erkennen läßt, die in Erfüllung gehen mögen, wenn das wunderbare Bildnis des hl. Franziskus von Assisi nicht mehr mit so erstaunten Augen aus dem Damals in die Gegenwart blicken wird. *J. A. F. ORBAAN.*

BAUERNMALEREI UND EXPRESSIONISMUS

In dem neuen Zeitalter eines künstlichen Primitivismus mußte man von vornherein damit rechnen, daß auch die netten Hinterglasmalereien naiver Bauernmaler eine ungeahnte Bedeutung gewinnen würden. Man kann und wird es keinem verwehren, sich eine Sammlung solcher Bauernbilder anzulegen; man muß sich auch mit der Tatsache abfinden, daß eine Reihe unserer Expressionisten diese Art von Kunst auf sich haben wirken lassen; wogegen man aber energisch protestieren muß, ist die jetzt um sich greifende falsche Einschätzung dieser Bauernkunst, sind Veröffentlichungen, wie die philosophistische, zu anspruchsvollem Buchformat aufgeblasene Abhandlung Max Picards über »Expressionistische Bauernmalerei« (München, Delphinverlag). Wir sind heute glücklich so weit gekommen, daß Überkunst und Unterkunst sich die Hände reichen; daß in dieser Blütezeit des Dilettantismus, wo wenig positives Können nötig ist, um sich als interessanter expressionistischer Maler gebärden zu dürfen, wo die moderne Kritik in erschreckender Weise das Gefühl für Qualität verloren hat, diese Bauernmalerei eine Interpretation erfährt und die harmlosen Bildchen geradezu verzückt gefeiert werden, wie man es wirklich nie für möglich gehalten hätte. Es verdient festgehalten zu werden, daß Kunstschriftsteller die wohlgemeinte, heute gerade durch das Gewollte, aber nicht Gekonnte der Darstellung fesselnde »Kreuzigung« eines Bauernmalers als »unausschöpfbares Werk von unerhörter Gewalt« bezeichnen; daß die Bauernmalerei jetzt als »Das Volkslied in der Geschichte der Malerei« eingeführt wird. Daß es bei aller Kunst stets nicht nur auf das Wollen, sondern auch auf das Können ankommt; daß große Künstler, bei denen Wollen und Können sich nicht ganz deckt, wie etwa Marées, doch außerordentlich viel gekonnt haben, dies scheint man heute ganz außer acht lassen zu wollen. Gewiß wird es stets das Recht des Schriftstellers bleiben, die zu besprechende Darstellung stets so tief als möglich zu interpretieren. Aber es geht nicht an, den Bauernmalern solche Gedankengänge, solche Erwägungen geistiger, inhaltlicher wie formaler Art anzudichten, wie es vor allem Picard in seinem genannten Buch tut. Es ist ja sehr schön gesagt, daß die Bauernmaler nichts anderes wollen und können, als ihr großes und reines Fühlen in Anschauung umzusetzen. Das wollen und können vor allen Dingen aber auch die wirklichen Künstler, nur mit dem Unterschied, daß hier auch ein wirkliches Können vorhanden ist. Es gibt genug große Maler, deren Malen noch ein viel innigeres »Händefalten im Geiste« ist als das der Bauernmaler.

Man rühmt neuerdings an dieser Bauernmalerei die Echtheit des Ausdrucks und die Kraft, einem Erlebnis ursprünglichen Ausdruck zu verleihen, ein expressionistisches Empfinden. Allein man muß einmal demgegenüber betonen, daß in der Bauernmalerei aus dem Dilettantismus der Maler Formeln entstehen, die mehr mit der Kunst des Kindes etwas zu tun haben als mit irgendwelchem künstlerischen Stilwillen. Vor allem aber hat das, was man allenfalls in der Bauernmalerei Expressionismus nennen kann, mit dem, was man heute unter Expressionismus in erster Linie versteht, rein gar nichts zu tun. Herr Picard läßt freilich in seinen Aphorismen den Expressionismus nur eine neue Spielart des Impressionismus sein und erklärt erst die Bauernmalerei für den wahren Expressionismus. So liegen die Dinge aber nicht, selbst dann nicht, wenn sich Herr Picard die Mühe genommen hätte, eine neue Definition des modernen Expressionismus zu geben. Ich will hier nicht im einzelnen auf die Unterschiede zwischen Impressionismus und Expressionismus eingehen, aber doch darauf verweisen, daß es wohl in keines Bauernmalers Absicht je gelegen war, sich so von der Natur abzuwenden, wie es der Expressionismus verlangt. *A. L. MAYER.*

NEKROLOGE

Der Maler **Karl Brünner**, Professor und Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Kassel, ein Studiengenosse Thomas und Trübners, dessen siebzigsten Geburtstag wir erst noch vor kurzem melden konnten, ist am 17. Januar in Wilhelmshöhe gestorben. Der Künstler besaß eine erstaunliche Vielseitigkeit, die ihm als Porträt- und Landschaftsmaler ebenso wie als Kunstgewerbler und Illustrator Anerkennung brachte. Seine »Anatomie für Künstler« hat allgemeine Beachtung gefunden. Für die Kunsthalle in Basel und für die Universitätsaula in Straßburg hat er mehrere große Figurenbilder geschaffen. Der Künstler wurde am 4. Dezember 1847 in Karlsruhe geboren und hat bei Ferdinand Keller und Makart studiert. Von 1888 bis 1914 wirkte er als Lehrer an der Kasseler Kunstgewerbeschule.

PERSONALIEN

Professor **Friedrich Kallmorgen** hat sein Berliner Lehramt niedergelegt und beabsichtigt sich in Heidelberg anzusiedeln. Das Berliner Kunstleben verliert in dem Künstler eine auf vielen Gebieten mit großem Erfolg tätige Persönlichkeit. Kallmorgens Kunst ist ja allgemein bekannt und geschätzt, und es steht zu hoffen, daß der Ortswechsel kein Fernbleiben von den Berliner Ausstellungen veranlassen wird. Als Lehrer indessen reißt sein Scheiden eine fühlbare Lücke. Er war beliebt und gesucht, wovon ein junger, mit keiner Einseitigkeit behafteter Nachwuchs das beste Zeugnis ablegt. Ebenso als Vertreter der Künstlerschaft und als Ausstellungsleiter hat er sich viele Verdienste erworben, die die Erinnerung an den Menschen uud Künstler wachhalten werden.

Der Architekt und Archäologe Prof. Dr. **Wilhelm Dörpfeld** und der Geh. Hofrat Dr. **G. Bestelmeyer,** Vorsteher eines Meisterateliers für Architektur an der Berliner Hochschule, sind zu außerordentlichen Mitgliedern der Akademie des Bauwesens ernannt worden.

Den **Professortitel** haben erhalten: Der Berliner Geschichts- und Bildnismaler **Wilhelm Pape,** die Lehrer an der Königlichen Kunstschule in Berlin, Architekt **Max Arnold** und Maler **Ferdinand Morawe.**

FUNDE

Auf ein neuentdecktes Bildnis **erzgebirgischer Malerkunst des 16. Jahrhunderts,** das in Fachkreisen die ihm gebührende Beachtung bisher nicht gefunden hat, sei hier kurz hingewiesen. Während der reiche Altarschmuck der Marienkirche zu Neustädtel bei Schneeberg, von dem man annimmt, daß er auf den Schneeberger Künstler Johann Kaspar Hahnel zurückgehe (Chr. Meltzer, Chronik Schneebergs, Ausgabe von 1716, Seite 638), in R. Steches Beschreibung der Kunstdenkmäler der Amtshauptmannschaft Schwarzenberg. Dresden 1887. S. 24—26 ausführlich gewürdigt worden ist, — über Schneeberger Künstlerarbeiten siehe auch A. Dost in Festschrift zum Heimatfest Schneeberg 1913, S. 9 — fehlt es an Beschreibung eines in der Sakristei anzutreffenden, in kleinen Dimensionen gehaltenen Gemäldes weit älteren Ursprungs. Es ist freilich auch erst vor zehn Jahren bei einer Reparatur der Marienkirche entdeckt worden. 1875 beim allgemeinen Umbau der Kirche war es übersehen worden, indem es übertüncht bei den Kirchenständen der Hauptwand des Altars sich befunden hatte. Es ist die Darstellung einer biblischen Szene aus Lukas, Kapitel 23, und es wäre zu vermuten, daß Martin Krodel, der aus Ungarn nach Schneeberg gekommene Maler, dem eine größere Anzahl von Kunstschöpfungen in der Gegend der Nordketten des Erzgebirges verdankt wird, und der als Schüler des Lukas Cranach bezeichnet wird (Meltzer a. a. O., S. 87, 639), es verfertigt haben kann, doch stehen die näheren Nachweise aus. Nur ein Anhaltspunkt unmittelbarer Datierung ist gegeben: der obere Teil des Rahmens, über den Gestalten der Häscher, die den Inkulpaten vor den in voller Amtstracht auf einer Tribüne dasitzenden Richter zerren, ist überschrieben: Andreas Schilbach. Dieser, einer alten Neustädteler Fundgrübnerfamilie angehörig, wird der Inhaber des Kirchenstands gewesen sein, dem im 16. Jahrhundert das Bild als Hintergrund diente. Es liegen auch Notizen genealogischer Art in einer gewissen Anzahl über Andreas Schilbach vor. Im Kirchenregister (Traumatrikel, mit 1550 beginnend) zu U. L. F. ist zum Jahre 1570 angemerkt: »26. Novembris 1570 [aufgeboten] Andres Schilpach, Sibilla, ein gelasene [d. i. hinterbliebene] Tochter Valten Glasers gottseligen, nuptiae 10. Decembris 1570.« Kein Zweifel, daß Schilbach und seine Verwandten — ein Hans Schilpach ehelichte schon 1556 zu Neustädtel Barbara Anders, Tochter des Paul Anders — auch die Kosten für das Verfertigen des Gemäldes getragen haben, und es der Kirche zur Erinnerung an jene Zeit der Blüte des Bergbaues im Erzgebirge gestiftet haben. Im übrigen sind die spezielleren Altertümlichkeiten der Kirche, von denen Steche a. a. O. S. 24—26 sagt, daß sie auf dem »Kirchboden« aufbewahrt wurden, und die zum Teil auf die katholische Zeit (vor 1539) sich beziehen, neuestens dem vor acht Jahren eingerichteten Neustädteler Heimatmuseum (in der sogenannten Petzoldscheune, Gartenstraße Nr. 220, Vorstand Herr Kurt Dietzmann), einer Gründung des Bergbauvereins »Glück auf«, überwiesen worden. Hier trifft man auch ein Gemälde anderer Provenienz aus Neustädtel an, das den jugendlichen Luther (etwa zwölfjährig) im Kreis der Seinigen, der gestrenge Vater in Bergmannstracht im Hintergrund stehend, — und alles in satten Farben ausgeführt, darstellt.

Die erzgebirgische Bildhauerfamilie Petzoldt. Anschließend an die Notiz über den Neustädteler Kunstfund des 16. Jahrh. seien noch einige Daten hier mitgeteilt über die Schneeberger Familie Petzoldt, deren Angehörige, gleich dem a. a. O. genannten Johann Kaspar Hahnel[1]), hervorragend mitgewirkt haben an der künstlerischen Ausschmükkung von Kirchen der erzgebirgischen Gegend. Am bekanntesten ist Andreas Petzoldt. Geboren in Schneeberg, wirkte er lange in Ungarn (Meltzer S. 135, 638; Steche S. 11, 54 57), kehrte dann in sein Vaterland zurück und ist zu Schneeberg am 13. Februar 1703 gestorben, indem laut Kirchenregister der Diakonus Magister Ch. A. Bürger die Leichenpredigt hielt. Steche a. a. O., und ihm folgend A. Dost[2]) nennen ihn Betzold, was unzutreffend erscheint. Schon ein aus dieser Familie 1595 nachweisbarer Schneeberger Bergmeister Wolfgang (Meltzer, Ausgabe von 1864, S. 156) schrieb sich Petzolt, nicht etwa Betzold. Auch der Großvater des um 1712 als Verfertiger der Bildschnitzplastik am kurfürstlichen Stuhl in der Wolfgangskirche zu Schneeberg, gegenüber dem Altar, hervorgetretenen Johann (vgl. Meltzer S. 99, 638—639 und Steche S. 50) schrieb sich Petzolt. Der im Jahre 1650 erfolgte Tod dieses in dem Kunstfach zuerst zu Ansehen gelangten Angehörigen der Familie Petzoldt wurde Anlaß zu einer Erbauseinandersetzung zwischen seinen vier Söhnen über das im Kirchviertel zu Schneeberg gelegene Wohnhaus. Sie verkauften es samt angrenzender Baustätte und Gärtlein am 25. Januar 1651 für 130 Gulden an einen Verwandten, den Steiger und Bergmann auf der damals sehr ertragreichen Quergeschick-Fundgrube des benachbarten Neustädtel, Christoph Schönfelder. Hans Petzolt wird in der Erbeinigungsurkunde Bürger und Bildschnitzer genannt. Johann Petzoldt, als der talentvolle Nachfolger seines Vaters, hat acht Jahre später dann Veranlassung genommen, eigenhändig über die damals eingetretene Restzahlung des von Ch. Schönfelder ausbedungenen Kaufgelds sich, wie folgt, zu äußern:

»Ich Endes genander bekenne mit dieser meiner Hantschrifft, daß ich von meinem Schwager Christoff Schönfelter wegen des Geltes, welches ich an meines Vaters seeligen Hauses nach zu fortern gehabt, richtig bezahlt

1) Hahnel war aus Crimmitschau gebürtig und starb am 16. Mai 1716 zu Schneeberg: Meltzer a. a. O. Seite 91 und 1520.

2) A. Dost in Festschrift zum Heimatfest Schneeberg. Schneeberg 1913. Seite 9. Vgl. auch F. Blanckmeister, Sachsenspiegel, ein Volksbuch. 3. Auflage. Dresden 1913. Seite 60—61.

bin, und ich und die Meinigen nichts mehr zu fortern bey ihm noch bey dem Seinigen habe. Gescheen in Beysein meines Bruters Jochim Petzolt[1]), und meines Schwagers, Nachtbar Michael Meyern[2]), den 2. May 1659. Hanns Petzolt, Bilthawer.«

Ergänzend, nämlich für die Lebenszeit auch des Erstgenannten, bei Meltzer und Steche namhaft gemachten Bildhauers tritt eine Eintragung im Traubuch der Kirche zu Schneeberg hinzu. Johann Petzoldt, Bildhauer, noch Junggesell, Sohn »Johann Petzolts, Bürgers und Bildhawers« zu Schneeberg, wurde darnach am 22. September 1684 getraut mit Anna Regina Böttiger, Tochter des Bürgers und Handelsmanns zu Schneeberg Balthasar Böttiger. Der Oberpfarrer an der Wolfgangskirche Magister Elias Conradi hielt die Hochzeitspredigt. Gestorben ist Johann Petzoldt am 23. Januar 1726 laut Totenregister ehen dieser Kirche. Über die Brüder und Vettern vgl. Meltzer a. a. O. S. 639 und Steche a. a. O. *Dr. Gustav Sommerfeldt.*

Ein **neuer Dürerfund.** Im Repertorium für Kunstwissenschaft berichtet Dr. Erich Römer über den einzig erhaltenen Abzug eines unvollendeten Stiches, der sich im Amsterdamer Kupferstichkabinett befindet, und der zwar der Wissenschaft bekannt gewesen, aber noch nicht für Dürers Arbeit in Anspruch genommen worden ist. Dargestellt ist ein thronender Sultan, vollendet aber ist nur der untere Teil des Gewandes. Das Stück dürfte um 1497 entstanden sein.

AUSSTELLUNGEN

Hamburg. Der »Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst«, dem wir im November die vortreffliche Ausstellung neuester Malerei aus hamburgischem Privatbesitz zu danken hatten, hat rasch eine weitere wichtige Veranstaltung, diesmal in den Räumen der Galerie Commeter, folgen lassen: eine Verkaufsausstellung der besten jungen Graphiker der Gegenwart, die von mehr als lokaler Bedeutung ist, weil sie in einer großen Anzahl deutscher Städte als Werbemittel für die neue Kunst gezeigt werden soll. Ein vortrefflicher Gedanke — zur Anregung für den Sammler, zur Orientierung für den Kunstfreund. Die imponierende und auch Fernstehende selbstverständlich überzeugende Heerschau allerdings, die man erwarten durfte, ist es nicht geworden. Zum größeren Teil mag die Schuld an den Zeitumständen liegen — zum kleineren, aber immerhin beachtlichen, an der relativen Gleichförmigkeit der Produktion, die ein charakteristisches Zeichen unserer jüngsten Künstlergeneration ist und die bei der meist einfarbigen Graphik stärker hervortritt als bei den reicheren Ausdrucksmitteln der Malerei. Nur wenige und nur bekannte Namen überragen einprägsam die Masse: Franz Marc in guter Auswahl, Kokoschka mit einigen schönen Proben aus seinen Mappen-Serien (warum fehlen die bedeutenden Einzelblätter der letzten Zeit: das Bildnis der Emmy Heim oder der Kopf der Mutter?), eine vortrefflich zusammengestellte Wand bester Holzschnitte Schmidt-Rottluffs. Doch können auch diese drei nicht vergessen machen, daß Nolde fehlt — aus Gründen, die, wie entschuldigend hinzugefügt werden muß, nicht bei der Ausstellungsleitung, sondern beim Künstler selbst zu suchen sind. Sonst haben fast alle jüngeren Graphiker ausgestellt, die ernstlich in Betracht kommen. Nur Rohlfs und Caspar vermißt man ungern, wenn selbst Oppenheimer und Delavilla mit mehreren Arbeiten vertreten sind. Der Durchschnitt der übrigen Blätter enttäuscht etwas, weil die Auswahl nicht günstig erscheint. Von Kirchner, Heckel, Pechstein, auch von Scharff und Seewald gibt es bessere Blätter. Die Schuld mag bei den Künstlern liegen, denen es an Ausstellungsmöglichkeiten so wenig fehlt, daß sie sich nicht mehr die Mühe machen, zwischen Tagesschau und Veranstaltung von programmatischer Absicht ernsthaft genug zu unterscheiden. Aber es bleibt genug des Erfreulichen: die unheimlich verhaltene Folge »Der tote Tag« von Barlach, die gute Kollektion Nauen'scher Radierungen, ein reizvoller Mädchenkopf von Otto Mueller. Enttäuschend ist auch die geringe Ausbeute unter den jüngsten Talenten, die allerdings des Krieges halber schwer erreichbar waren. Unter den neuen Namen: Paul Seehaus, Gottfried Graf, Carl Peter Roehl, Carl Jacob Hirsch u. a., ist, nach den ausgewählten Proben zu urteilen, der zwanzigjährige Dresdener Felix Müller der Einzige, der sich als starke Zukunftshoffnung dem Gedächtnis einprägt. Er vereinigt eine kühn vereinfachende, klare Formensprache (Kaltnadel-Akt, Mädchenkopf am Fenster), offenbar geschult am Vorbild Schmidt-Rottluffs, aber stärker kubistisch, mit suggestiver Kraft der Empfindung (»Bedrücktsein im Atelier«). Die Hamburger Dülberg, Nölken und Ahlers-Hestermann sind charakteristisch vertreten.

Die einschränkenden Bemerkungen sollen die Bedeutung der stattlichen und lehrreichen Überschau nicht herabdrücken. Grundsätzlich aber ist anzumerken, daß für Kunst und besonders für »jüngste« Kunst in unseren Tagen die Propaganda überreichlich ist. Ferne zwar sei aller Kunstpflege die frostige Geste ästhetischer Relativisten, die nur unfruchtbar wägend aller wahrhaften Förderung den Weg verbauen. Kunst gedeiht besser unter den Sturmwinden der Fanatiker als in der Stubenluft der Gelehrten. Aber die Leidenschaft, wenn sie überzeugen soll, darf nicht lau werden, darf nicht umbiegen in leichtfertige Betriebsamkeit. Wenn jahrzehntelang fanatische Bekennerschaft ohne Resonanz verklingen mußte, lauert noch in später Stunde an der Pforte zur endlich erkämpften Tagesgeltung auf sie der ärgste Teufel: der gleichen Mittel oberflächlich breiter Wirksamkeit sich zu bedienen, denen einst, gegen sie gerichtet, ihr schärfster Haß galt, und die nun ihr reines Ethos zu trüben drohen. Gerade in unseren Tagen, denen es an lärmender Initiative wahrlich nicht gebricht, ist daher die Art der Förderung, zumal wenn sie den Anspruch auf Vorbildlichkeit erhebt, wichtiger als die Tat selbst. Und so bleibt es zu bedauern — besonders um der großen Hoffnung willen, die auf den »Frauenbund« gesetzt werden muß — daß auch diese groß angelegte erste öffentliche Förderung junger graphischer Talente zu leiden hat unter der allgemeinen Unzulänglichkeit, die eine eilige Vorbereitung durch einen zu kleinen Kreis geschulter Kräfte und nicht zuletzt die Schwierigkeiten der Kriegszeit notwendig zur Folge haben mußten. *Heise.*

»Münchener Malerei 1870—1890«. In der **Modernen Galerie (Thannhauser)** in München, Theatinerstr. 7, wird am Samstag den 19. Januar 1918 eine Ausstellung ausgewählter Gemälde von berühmten und auch wenig bekannten Künstlern eröffnet, die in den siebziger und achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in München gewirkt haben. Die Ausstellung wird voraussichtlich bis Ende Februar gezeigt werden können. Ein Katalog mit 15 Abbildungen, einem Aufsatz von Dr. A. L. Mayer und einem wissenschaftlich bearbeiteten Künstlerverzeichnis mit 58 Namen ist soeben erschienen und durch das Sekretariat der »Modernen Galerie« zu beziehen.

1) Joachim Petzoldt, ebenfalls Kunstbildhauer, starb 1669 in Schneeberg. Meltzer S. 639.

2) Michael Meyer, als Handelsmann in Schneeberg um 1660 nachweisbar, und in der Kirchgasse (beim St. Wolfgang), neben dem Petzoldschen Hause wohnhaft.

SAMMLUNGEN

Hamburg. Mit zu den unverwirklicht gebliebenen Lieblingsgedanken Justus Brinckmanns gehörte die Schaffung einer Sammlung von Werken des antiken Kunstgewerbes. Die Umstände haben ihn über die ersten Ansätze hierzu nicht hinauskommen lassen. Erst vor einigen Jahren bot sich durch das Freiwerden einer von einem kunstsinnigen Hamburger Kaufmann mit Bedacht und großem Erfolg auf Hamburger Boden ins Leben gerufenen Sammlung verwandter Art eine Gelegenheit, diesen Plan der Verwirklichung näher bringen zu können. Doch bevor Brinckmann mit den Hinterbliebenen des jählings aus dem Leben geschiedenen Sammlers Joh. W. F. Reimers in entscheidende Verhandlungen hatte eintreten können, wurde er selbst vom Tode ereilt. Wir haben über diese Sammlung in Nr. 17 des Jahrg. 1916/17 der »Kunstchronik« berichtet. Hervorragend durch die Vereinigung einer außerordentlich großen Anzahl von, namentlich in das künstlerische Gestalten Apuliens und der Falisker einführenden Unicis, aber auch um ihres Reichtums an Funden aus Italien, Ägypten, der Schweiz, vom Rhein, Holstein, Kanada willen, hatte die Sammlung schon seit längerem die Aufmerksamkeit der Fachkreise auf sich gezogen, aus denen heraus, nach dem Ableben des Sammlers, denn auch ein eifriges Wettwerben zwecks Ankaufs der Sammlung anhub. Das rasche Zugreifen Prof. Stettiners, des stellvertretenden Nachfolgers Brinckmanns im Amte, hat mit Unterstützung des lokalpatriotischen Entgegenkommens der Familie Reimers die Sammlung schließlich dem Hamburger Kunst- und Gewerbe-Museum erhalten.

Mit der Sammlung Reimers als Rückgrat und ergänzt durch die schon früher im Besitz des Museums befindlich gewesenen älteren Bestände antiker Kleinkunst, sowie unter Einbeziehung einiger neuer Erwerbungen wurde die **antike Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe** im oberen Geschoß des Hauses, in einem, aus Korridor und vier großen Sälen bestehenden Sonderraum untergebracht und Mitte Januar eröffnet. Auf dem, dem Korridor vorgelagerten Podest sind als wichtigste Teile alt-ägyptische Mumienhüllen eines Kindes und einer Frau aufgestellt. Im Korridor stehen an vorspringender Stelle Abgüsse bemalter Masken, die in ihrer Bildung an die Grafschen Wachstafelfunde aus Fajum erinnern. Die Wandflächen sind mit alt-ägyptischen Webemustern bedeckt. Da bei der Aufstellung aller Nachdruck auf die Gewinnung einer zeit- und kulturgeschichtlichen Folgenreihe gelegt war, konnte auf stoffliche Gruppengliederung keine Rücksicht genommen werden, was in Ansehung des durch die eingehaltene Ordnungsfolge erzielten, erhöht wissenschaftlichen Gewinnes indes weiter nicht in Betracht kommt. Was dieser Sammlung aber einen ganz besonderen Reiz verleiht, ist, daß das Augenmerk, sowohl des Hauptbeteiligten Reimers wie auch der Museumsleitung auf die Herstellung einer tunlichst geschlossenen Übersicht über das kunstgewerbliche Schaffen in den hier zu Wort gebrachten Ländern und Zeitabschnitten gerichtet gewesen ist, so daß außer den zahlreichen Prachtstücken auch das an sich wertlose und nur für die Förderung der Zusammenhänge ins Gewicht fallende Unscheinbare, wie Scherben usw. nicht unbeachtet geblieben ist. Am wichtigsten ist es freilich, daß die Hauptwerke nahezu ausnahmslos von den Einwirkungen der Zeit nur wenig berührt und fast gar nicht verändert sind, so daß sie nicht nur über den Stand der einschlägigen Techniken in den betreffenden Ländern und Zeiten weitestgehende Aufschlüsse erteilen, sondern auch über die Einwirkungen der Kunst des einen Landes auf die des anderen — so vornehmlich Ägyptens auf Hellas, Griechenlands auf Rom — vielfach in einer, in Deutschland sonst nirgend wieder zu gewinnenden Ausführlichkeit und Anschaulichkeit unterrichten. *h. e. w*

Eine **Gemäldegalerie** mit Werken osmanischer und ausländischer Künstler ist in **Konstantinopel** eröffnet worden.

VEREINE

In den künstlerisch interessierten Kreisen Leipzigs spricht man seit einiger Zeit viel von einem sogenannten »Bund der Freunde deutscher Kunst«, an dessen Spitze sich Herr Arthur Dobsky in Leipzig gestellt hat. Von Kennern der Verhältnisse wurde die Gründung von Anfang an nicht ernst genommen, so daß wir von ihr überhaupt Notiz zu geben nicht für nötig fanden. In dieser Auffassung hat uns auch die bedauerliche Tatsache nicht gestört, daß angesehene und sehr schätzenswerte Leipziger Herren den Glanz ihrer Vorstandschaft der Unternehmung geliehen haben. Die Dinge nahmen nach kurzer Zeit den Lauf, der zu erwarten war: die Herren legten ihr Vorstandsamt nieder; Proteste hüben und drüben. — Leider hören wir, daß die Bemühungen, einen neuen derartigen »Vorstand« zu bilden, von Herrn Dobsky nicht eingestellt werden; und dies veranlaßt uns, die Hoffnung auszusprechen, daß es ihm nicht gelingen möge, noch einmal seiner derart ins Wanken geratenen Bundesleitung auf die Beine zu helfen. Nicht etwa, daß wir Herrn Dobsky, der gewiß im Rahmen seiner Fähigkeiten eine ganz schätzbare Kraft ist, übel wollen; nicht etwa, daß wir von seiner Gründung auch nur den allergeringsten Schaden oder überhaupt nur die allergeringste Einwirkung auf die deutsche Kunst voraussehen. Nein: Was wir zu vermeiden wünschen, ist die Beunruhigung breiterer Massen, die zwar von Kunst nichts verstehen, aber der langsamen Bildung eines wirklichen Kunstverständnisses auf längere Zeit entfremdet werden können, wenn einer gewissen Propaganda der Schein größerer Macht verliehen wird, als sie wirklich besitzt.

LITERATUR

Ugo Ojetti, *I monumenti italiani e la guerra.* Alfieri e Lacroix, Milano 1917.

In diesem vom italienischen Marineministerium herausgegebenen, vorzüglich ausgestatteten Bilderbuch zeigt Ugo Ojetti, Vorstand und Hauptkraft des mit dem Schutz der italienischen Kunstwerke betrauten Amtes, welche Maßregeln zur Sicherung dieser kostbaren Schätze, vornehmlich in Venedig und an der Ostküste des Landes, getroffen worden sind und welche Schäden einzelne von ihnen erlitten haben. Mit herzlicher Genugtuung wird die ganze zivilisierte Welt, uns Feinde inbegriffen, ja wir als notgedrungene Bedroher dieser heißgeliebten Reichtümer ganz besonders, die große Gewissenhaftigkeit und weitgehende Vorsicht anerkennen, mit der die italienische Regierung ihres verantwortungsvollen Hüteramtes gewaltet hat; weder Mühen noch Kosten wurden gescheut, dem Lande und der Welt diese Schätze unversehrt zu erhalten. In ausgezeichneten, bisweilen etwas theatralisch ausgefallenen Bildern sehen wir die Bronzepferde von ihrem Platz herabschweben, den sie seit Jahrhunderten — und seit der Rückkehr aus Paris genau ein Jahrhundert — innegehabt hatten, sehen dann die Fassade völlig hinter Sandsäcken und Schutzwänden verschwinden, den Innenschmuck von Seegrasballen und Säcken verhüllt. In ähnlich ausgiebiger und wohlüberlegter Weise wurden der Dogenpalast und die Loggetta, das Colleonidenkmal und die wichtigsten Kirchen der gefährlichen Wirkung der Fliegerbomben ent-

zogen; die Deckenbilder im Dogenpalast, die unvergleichliche Bilderbibel Tintorettos in der Scuola di San Rocco, die Hauptbilder der Akademie und der Kirchen wurden abgenommen und eingerollt in Sicherheit gebracht; vor den Statuen Rizzos an der Scala dei Giganti, vor den großen Monumenten der Dogen P. Mocenigo und Vendramin in S. Giovanni e Paolo, vor den Grabmälern der Pesaro und Marcello bei den Frari bilden hohe Wälle aus Sandsäcken einen wirksamen Schutz gegen Bombensplitter. Ähnlich wurden Hauptbauten in Ancona und Ravenna, in Treviso und Verona, der Gattamelata und der Altar Donatellos im Santo in Padua gesichert, und selbst in Städten, die dem Kriegsschauplatz ferner liegen, in Mailand, Bologna und Florenz, hat man dem Abendmahl Lionardos, den Skulpturen Quercias und dem Neptun des Bologna, der Cimabue-Madonna in S. Maria Novella und den Skulpturen der Robbia und Rossellinos ähnliche Fürsorge angedeihen lassen; noch in Rom sind Hauptwerke der Museen in gleiche Schutzhaft gewandert.

Man lobt die Vorsicht, die bisweilen übertrieben erscheinen könnte und selbst in Italien manchen lokalen Widerspruch erregt hat — denn was die Retter geschädigt haben werden, wird erst nachträglich zutage treten —, wenn man die ungeheuren Gefahren bedenkt, die für die Kunstwerke in der Kriegszone unvermeidlich sind. Bedauerliches Zeugnis für diese Binsenwahrheit legen Sant' Apollinare Nuovo und San Ciriaco in Ancona ab, die unter dem Feuer österreichischer Kriegsschiffe gelitten haben und in Venedig die Scalzi, St. Giovanni e Paolo, S. Pietro in Castello, Santa Maria Formosa und San Francesco della Vigna, die durch Fliegerbomben mehr oder weniger geschädigt worden sind. Unwiederbringlich ist vor allem der Schaden bei den Scalzi; während etwa die Bombe in S. Pietro in Castello die Kuppel durchschlug, ohne ihren ganzen Halt zu zerstören, hat sie dort die leicht und luftig schwebende Barockdecke zu einem Trümmerhaufen zerstiebt; von dem Meisterwerk Tiepolos sind nur armselige Reste an den Gewölbezwickeln übrig geblieben. Der tragische Konflikt einer Stadt, die gleichzeitig eine Kunststätte und ein Waffenplatz ersten Ranges ist, wiederholt sich auch hier; die Hut eifersüchtiger Andacht sollte sie schirmen und sie liegt in der Glut des Kampfgebietes.

Daß Ojetti das Verhängnisvolle dieses Umstandes und das Unvermeidliche der Zerstörungen, die wir beklagen wie er, nicht anerkennen will, ist nach allem, was über ähnliche Geschehnisse an der Westfront geschrieben worden ist, selbstverständlich; er würde sich schämen, von der üblichen Tonart der Entente abzugehen und etwa gar in die Ruhe und Objektivität zu verfallen, mit der auch dieser traurige Gegenstand behandelt werden sollte. Für ihn ist alles böswillige Absicht neidischer Barbaren, die ihre eigene Kunstfremdheit blindwütig macht; sinnlose Zerstörungswut, die sich freudig an den Kunstwerken, dem stolzesten Besitz der Nation, betätigt. Nicht die selbstverständlichste Erklärung der so verhängnisvollen Bombenwürfe wird gesucht — etwa daß die Scalzi wenige Schritte vom Hauptbahnhof liegen oder daß S. Pietro und S. Francesco Teile der größten Kasernen Venedigs sind —, nur die übliche naive Argumentation wird angewendet: kommen die Österreicher, so sind sie wütende Barbaren, kommen sie nicht, elende Feiglinge, die vor der heroischen Verteidigung der Stadt zittern. Es ist zu widerlich, sich mit derartig einfältigen Phrasen auseinanderzusetzen; man kann das Richteramt ruhig der Zeit überlassen. Einst kommt der Tag, da sich Ojetti mit Recht der Arbeit rühmen wird, die er in diesem Krieg zum Schutz der Kunst Italiens geleistet und sich zugleich des geifernden Textes schämen wird, mit dem er das lehrreiche Buch darüber eingeleitet hat. *Hans Tietze.*

Carl Maria Kaufmann, *Handbuch der altchristlichen Epigraphik.* Mit 253 Abb. sowie 10 schriftvergleichenden Tafeln. Gr.-8⁰. (XVI u. 514 S.) Freiburg 1917, Herdersche Verlagshandlung. M. 18.—; geb. in Leinwand M. 20.—.

Ferdinand Piper hatte schon um 1860 ein Handbuch der altchristlichen Epigraphik ausgearbeitet, an dem er bis zu seinem Tode rastlos feilte. Und er kündigte jedes Semester eine Vorlesung über christliche Inschriften an, deren Bedeutung für die Kirchen-, Kunst- und Kulturgeschichte er klar erkannte. Aber das Handbuch ist nie erschienen, da sich kein Verleger heranwagte, und die Vorlesung wurde nie gehalten, da immer »der Dritte« fehlte. Für das deutsche Forschungsgebiet beschenkte uns F. X. Kraus mit der gediegenen Sammlung »Christliche Inschriften der Rheinlande« (1890) und E. Diehl regte die Teilnahme durch eine Chrestomathie lateinischer Inschriften an (1913). Inzwischen war aber das Arbeitsfeld mächtig erweitert und der Forschung ein ungeheures Material aus dem griechischen und morgenländischen Kreise zugewachsen. Die Ansprüche, welche man an eine systematische Darstellung machen konnte, waren durch die Abrisse Marucchis (1910) und Aigrains (1913) nicht halbwegs erfüllt. Wir können es also mit einem gewissen Stolze aussprechen, daß ein Deutscher die erschwerte Aufgabe restlos und vollkommen gelöst und daß ein deutscher Verlag im dritten Kriegsjahre ein solches Buch in glänzender tadelloser Form herausgebracht hat. Von den nahezu 50000 altchristlichen Inschriften hat der Verf. über 2000 der wichtigsten verwertet, davon sind über 700 vollständig wiedergegeben, zum großen Teil in Faksimile, Umschrift und Übersetzung, so daß sich auch der Anfänger leicht in die Schrift und Sprache, die Formeln und Abkürzungen hineinlesen kann. Die Einleitung gibt Aufschluß über die Quellen und Hilfsmittel. Dann wird die äußere Erscheinung der Inschriften, Technik, Sprache, Abkürzung, Datierung abgehandelt. Ein dritter Abschnitt ist den Grabschriften in Rom und den Provinzen gewidmet, wobei mit großer Sorgfalt die Eigenheiten jedes Gebietes herausgestellt sind. Im vierten Abschnitt erfahren wir Dinge, worüber andere Quellen fast ganz schweigen, nämlich die Verbreitung und Reichweite des Christentums in den verschiedenen Volksklassen. Im flavischen Haus und im römischen Adel finden sich die Bekenner seit Ende des 1. Jahrhunderts, und trotz aller Verbote und Verfolgungen bezeugen Beamte und Soldaten den neuen Glauben, wenn auch die niederen Klassen den größeren Anteil behaupten. Im fünften Abschnitt, wo aus den Inschriften der Niederschlag des Volksglaubens gezogen ist, finden wir sehr lehrreiche Zeugnisse für die Anfänge der Marien- und Heiligenverehrung. Die reiche Stufenleiter der kirchlichen Ämter und Stände bis herab zu Mönchen, Jungfrauen und Witwen wird im sechsten Abschnitt an vielen Beispielen erläutert. Die Kritzeleien und Spottschriften bilden den Inhalt des siebenten; man weiß, wie wertvoll die Graffitti zur Auffindung einzelner Grüfte waren und wie anschaulich in den Namensformen der Zustrom der jungen germanischen Völker zu den Märtyrergrüften bezeugt wird. Der achte Abschnitt behandelt die wenigen Urkunden, die merkwürdigste ist eine Bittschrift der Gemeinde Arykanda 312 gegen das Toleranzedikt mit der Antwort der Kaiser. Aber auch die Siegesinschriften des neubekehrten Ezana von Äthiopien 356 und des Silko von Nubien um 490 sind wichtige Dokumente. Ein neuer Geist kam durch die dichterische Fassung der Inschriften in die Epigraphik (zehnter Abschnitt). Die führende Stelle ist hier mit Recht dem feinsinnigen Damasus († 384) eingeräumt, dessen echte und nachgeahmte Titel vollständig mitgeteilt werden. Für die Bau-

inschriften (elfter Abschnitt) lieferte Syrien ein reiches Material, nicht nur an Kirchen, sondern auch an Häusern, Herbergen, Toren, Grenzsteinen. Daran reihen sich Boden- und Mosaikschriften und das einzige, großartige Denkmal heiliger Geographie, die Mosaikkarte von Madaba um 525. Der Inhalt ist in einer Tabelle S. 432—444 alphabetisch geordnet vorgeführt. Im Anhang hat Kaufmann die notwendigsten Hilfsmittel der Inschriftenforschung beigesteuert, die ebenso mühsam wie köstlich sind: Chronologisch geordnete Schriftproben, 3 Kalender und eine Zeittafel von 79—610, worin Päpste, Kaiser, Konsuln und die behandelten datierten Inschriften ausgezeichnet zu übersehen sind.

Aus Mommsens römischer Geschichte weiß man, welchen Gewinn die Geschichtsschreibung aus den Inschriften zu ziehen vermag. So wird auch die Kunstgeschichte noch weit mehr als bisher bei den Inschriften Belehrung suchen müssen. Fast jede einzelne hat kleine, interessante Züge, wodurch wir in die Stimmung und Weltanschauung der Christenheit eingeführt werden. Der Umschwung des Geistes, die Abwendung vom schönen äußeren klassischen Ideal, die Vorbereitung des Mittelalters werden aus diesen urkundlichen Zeugnissen verständlich. Die Geschichte der altchristlichen Kunst, wie sie uns zuletzt O. Wulff gezeichnet hat, bekommt durch die Inschriften eigentlich erst ihren überzeugenden Hintergrund. Zumal die reichen Belege aus dem afrikanischen, syrischen und kleinasiatischen Boden beleuchten eine Denkmälerwelt, die großenteils zugrunde gegangen ist, deren Einwirkung auf den Westen aber von höchster Bedeutung war. Wir freuen uns, nun endlich ein so reifes, umfassendes und im besten Sinne elegantes Buch zu besitzen, aus dem sich der Kunsthistoriker mit leichter Mühe über viele Haupt- und Einzelfragen seines Faches belehren kann. *Bergner.*

FORSCHUNGEN

Sieben Porträte von Abel Stimmer aus dem Jahre 1573 sind von Archivrat Prof. Dr. Albert zu Freiburg i. Br. ausfindig gemacht worden und werden in einer entsprechenden Veröffentlichung von ihm in dem demnächst erscheinenden 33. Bande der »Zeitschrift der Gesellschaft für Geschichtskunde zu Freiburg« zur Kenntnis weiterer Kreise gebracht werden.

Die Bildnisse sind zu Freiburg entstanden und stellen sämtlich Freiburger Persönlichkeiten dar: den angesehenen reichen Ratsherrn Jost Hauser mit Gemahlin Anna Sauter, seinen akademisch gebildeten Sohn Wilhelm nebst dessen Gattin Anna Bockstecher sowie deren Mutter, Schwester und Schwager Magdalene Hesser und Magdalene und Martin Teuffer. Leider sind die Originale der Bilder verschwunden und nur mehr ganz unzulängliche Kopien davon aus dem Ende des 18. Jahrhunderts vorhanden. Diese bieten aber immerhin einen schwachen Abglanz von dem intimen Reiz der Porträtierkunst Abel Stimmers, der, wie Albert bereits in einem früheren Aufsatz in den »Freiburger Münsterblättern« nachgewiesen hat, in der Zeit von 1572—1580, also acht Jahre seines besten Alters, zu Freiburg zugebracht hat, hauptsächlich mit Porträtieren, sodann aber auch mit Fertigen von Epitaphien und einem größeren Altargemälde beschäftigt. Nach einem mehrjährigen Aufenthalte zu Straßburg folgte er 1584 einem Rufe des kunstliebenden Markgrafen Philipp II. als Hofmaler nach Baden-Baden an die Stelle seines Bruders Tobias; sein Todesjahr ist unbekannt. Von seinen Porträten sind bis jetzt nur deren zwei bekannt geworden: die ungemein flotten Bildnisse des Kaiserlichen Rats und Feldobersten Lazarus von Schwendt (gest. 1584), als Radierung (bei Bernh. Jobin, Straßburg 1579) und dessen ungarischen Waffengefährten, des Generalfeldmarschalls Christoph Freiherrn von Teuffenbach (gest. 1598) (in Noyše Campenhoutens Merkwürdigkeiten des Schlosses Ambras 1602).

Die von Albert gefundenen Spuren des »Conterfeters« Abel Stimmer verdienen alle Aufmerksamkeit der Kunstforschung, die den Renaissance-Meister bisher über Gebühr vernachlässigt hat.

VERMISCHTES

Die Kunst im preußischen Etat. Einige Zahlenangaben über die Mittel, die der preußische Staat für die Kunst aufwendet, dürften vielleicht Interesse erwecken: Die Unterhaltung des Kunstgewerbemuseums in Berlin erfordert 907341 Mark, der Nationalgalerie 180118 Mark. Die Schloßverwaltung in Marienburg verlangt 3450 M., das Rauchmuseum 1800 M., das Saalburgmuseum 12743 M., die Meßbildanstalt 3300 M. Zur Erhaltung der Altertümer in den Rheinlanden sind 12000 M., und zur Bewachung und Unterhaltung von Denkmälern und Altertümern sind 71352 M. erforderlich. Die Berliner Akademie der Künste mit den Hochschulen für bildende Künste und Musik erfordert einen Zuschuß von 842470 M., die Kunstschule in Berlin 110720 M., das Landesmuseum mit der Gemäldegalerie und die Kunstakademie in Kassel 110000 M., die Kunstakademie in Königsberg 92773 M. und die in Düsseldorf 232632 M. Als Beihilfen und Unterstützungen für kunst- und wissenschaftliche Zwecke sind 387230 M. vorgesehen, und zum Ankauf von Kunstwerken für die Nationalgalerie sind 342990 M. bereitgestellt.

Ein **neues Drama von Ernst Barlach.** »Der arme Vetter« ist der Titel des Dramas, das der geschätzte Bildhauer nunmehr vollendet hat. Er wird seinem zweiten Werke ebenso eine Illustrationsfolge beifügen, wie er sie dem »Toten Tag« mitgegeben hat. Dieser wird übrigens in nächster Zeit in der Berliner »Volksbühne« aufgeführt werden.

Künstler-Anekdoten. Unter diesem Titel bringen »Kunst und Künstler« in letzter Zeit regelmäßig historische oder aktuelle Atelierscherze. Da eine Anekdote oft mehr sagt, als mancher weitgesponnene Aufsatz und gerade Künstler vielfach in solchen rasch zusammenschießenden Entladungen unvergängliche Dokumente ihrer Weltanschauung gegeben haben, so ist das Beginnen zu loben. Um so schärfer zu tadeln ist aber die Geschmacklosigkeit, mit der dabei öfters vorgegangen worden ist. Was in der letzten Nummer z. B. Max Liebermann oder »einem bekannten lebenden Künstler« in den Mund gelegt wird, überschreitet die Grenzen des Zulässigen. Ein jeder frage sich, wohin wir kommen, wenn Scherzworte, die in den »Sälen der Großen« in irgendeinem Zusammenhang im Gespräch fallen, plötzlich und unvermutet gedruckt erscheinen. Auf den vornehmen Bahnen, in denen jene Zeitschrift sonst wandelt, sollte auch bei der Sammlung von Künstler-Anekdoten mit Takt alles das fortgelassen werden, was zu peinlichen Empfindungen führen kann, beim Leser sowohl wie beim Urheber des Scherzes.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 17. 1. Februar 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Manche der Entdeckerfreuden, die auf der deutschen Jahrhundert-Ausstellung aus allen Winkeln oft allzulaut hervorjubelten, hat sich nach zehn Jahren wieder still in ihr provinzielles Gehäuse zurückziehen müssen. Und die hastige Problemsucherei eines subtilen Historizismus, welche die Gestaltungsprobleme der Großen in kleinen und kleinsten Vorgängern fundieren wollte, hat dem freieren Gefühl für Qualität weichen müssen, das seinerseits sich bestrebt, seine Beiwörter auf eine bescheidenere Basis zu stellen. Noch immer zwar vermögen Jugendwerke und Studien — jene beiden Momente, welche die Jahrhundertausstellung zu wahren Befreiungen aus dem ästhetischen Schlummer akademischer Observanz gestempelt hat — die trüben Stauungen eines Künstlers wenigstens für einige Momente vergessen zu machen, nicht aber dem Willen einer ganzen Zeit eine Freiheit zu vindizieren, deren wahrhaftiger Entfaltung meist nur der Geschmack der Zeit hinderlich gewesen wäre. Die fünfzehn Landschaftsstudien von Louis Eysen, welche die Ausstellung der »Werke deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts«, die der Salon Fritz Gurlitt zeigt, bereichern auf der einen Seite das Bild des Künstlers, wie es in den beiden schönen Bildern der Nationalgalerie in Berlin auf der Jahrhundertausstellung erschien, weisen aber nirgends über die Vorstellung seiner Persönlichkeit, die jene Bilder vermittelt, hinaus. Einige Studien zeigen, daß er als Schüler von Karl Hausmann dem farbigen Eindruck mit kräftiger Farbe unmittelbar nachzugehen verstand und daß er die feinen Nuancen jenes Koloristen, vielleicht aber auch nicht ohne Einwirkung Constables, zu einem zarten blonden Sonnenlicht zusammenstimmen konnte. Der Reiz dieser kleinen Intervalle von lichtem Gelb und gedecktem Graugrün stimmt oft wundervoll zu den kleinen Motiven, und in diesem Zusammenhang entsteht erst sein poetischer Grundton. Je kleiner er die Skala nimmt, oft nur ein Wiesengrün im silbrigen Perlmutterglanz, um so näher treten seine französischen Vorbilder, Corot; und dann meist nicht zum Vorteil, denn so frei er auch seine Farbe in der Sonne als ein echter Maler werden lassen möchte, sie hätte nicht ausgereicht, die Empfindungen zu tragen. Den poetischen Grundton des Motivs konnte er somit nicht entbehren, wollte er selbständig sein. Merkwürdig ernst steht die Kunst Karl Buchholtz', der mit drei guten Studien vertreten ist, zu der inneren Heiterkeit Eysens. Von dem Berliner Eduard Gärtner sieht man ein Stück Alt-Berlin an der Spree, in jenem klaren Licht, das dem sachlichen Aufbau des Motivs und des Einzelobjektes getreulich nachgeht und seine magere malerische Inszenierung dem alten verstaubten Inventar des 18. Jahrhunderts noch entnimmt, indem es wirkungsvolle dunkle Repoussoirs im Vordergrund und flache Dunkelheiten zwischen reizvoll ausgeführten Lichtpartien im Mittelgrunde baut. Und dort hat das Bild eine Einheit, eine Sicherheit der Konzeption, eine bewußte Ökonomie seiner bescheidenen Mittel, die stärker wirkt, als die oft nur schwächlich gefühlten malerischen Lufteinheiten und freieren Pinselzüge, die man bei Künstlern aus der Mitte des Jahrhunderts als Vorboten des Impressionismus zu feiern versuchte. Jedenfalls war es nicht gut, daß diese berlinische Tradition in dieser Stadt nicht anhielt, denn mit der effektvollen Inszenierung von Hell und Dunkel, Warm und Kalt, mit der eine frühe Studie Albert Hertels einem holländischen Haus beizukommen sucht, war die erfrischende Sachlichkeit vernichtet. Von den sechs Arbeiten A. Feuerbachs interessiert besonders ein kleines Bild Pastorale, das in Kolorit und Komposition an Délacroix anklingt. Eine Felsenlandschaft, wohl aus der Mitte der fünfziger Jahre, interessiert besonders durch den weichen Sonnenton, der aber der Einzelfarbe die Individualität nimmt und sie hie und da zu flachen Tuschtönen herabdrückt. Auch in dem römischen Mädchen mit dem Tamburin aus der ersten römischen Zeit strebt nur die Form zu einer strengeren Durchbildung auf, während Motiv und Farbe konventionell bleiben. Aus H. von Marées' letzter Zeit sind die bekannten vier Putten vorhanden, die als Sockelfiguren zu den großen Kartons in Schleißheim Verwendung finden sollten. Ihre freie Natürlichkeit in Form und Bewegung zeigt immer wieder, wo wahrhaft Stil gefunden werden kann. Und das bekannte Porträt von Hans Thoma nach seiner Gattin aus dem Jahre 1890 zwingt uns noch einmal in die stille Verehrung für diese ganz geschlossene Menschenseele. Die ungeheure Sparsamkeit in der Führung der Hauptlinien wie der Charakteristik der einzelnen Formen kontrastiert eigentümlich zu der materiellen Aufdringlichkeit des Objektes. Aber nur durch jene Keuschheit der Zeichnung konnte er die Nebeneindrücke in uns totlegen. Eine frühe Landschaft aus dem Jahre 1876, ein Sturm im Wiesengrund, ist ein wenig schwerer im Ton und unfrei im Raum. Aber die Lust, Einzelobjekt und Ausdruck des Ganzen mit einem Blick zu umfassen, lebt doch in jedem Teil so stark, daß das Erlebnis sich unmittelbar mitteilt. Von Spitzweg sieht man ein unfertiges Bildchen, Boot im Sturm beim Mond. Die dramatische Phantastik dieses Stückchens zeigt die ganze Kraft seiner Kompositionskunst, die der beste Teil seiner Malerei ist. Die drastische Schlagkraft seiner Erzählung mußte früh auf diese Bildeinheit

bedacht sein, die wir auch in den geringsten Studien treffen und die auch ein anderes Bild, den »Schmetterlingsfänger« auszeichnet. Von Klinger sieht man das bekannte Frühbild einer Ansicht Roms in hellstem Freilicht und von Stuck, nicht ohne aufrichtiges Bedauern um die verklungenen Tage seiner guten Zeit, den schönen »Ovid«. Auch Corinths Wildstilleben aus dem Jahre 1910 weckt mit seiner reifen Meisterschaft etwas, das wie Erinnerung klingt. Der starke Wille, die Folge von weichen Tierfellen im hellen Licht nicht nur als ein geschmeidiges malerisches Ensemble, sondern als wirkliche Existenz zu fassen, verbindet sich hier mit einer Schönheit der Farbe und einer Geschlossenheit des Tons, die etwas Altmeisterliches besitzt. Ein frühes Bildnis einer Frau mit Korallenkette, 1889, in der Haltung noch etwas modellhaft, bereitet aber in der störrischen Kraft schon auf den nicht ganz einfachen Entwicklungsgang des Meisters vor, der aber gerade darum wohl bessere Ziele fand als der leichte von Stuck.

Im Salon Cassirer zeigt Ulrich Hübner eine Kollektivausstellung. Ohne besondere Kenntnis der Jugendentwicklung dieses Künstlers gewinnt doch gerade angesichts dieser Ausstellung, meist Werke der letzten Zeit, das Empfinden deutlicheren Gehalt, daß ihm, kurzen Wortes, die Dinge zu leicht gefallen sind. Denn nicht möchte man glauben, daß dieses glückliche Temperament, das überall wohl seinen Stoff finden würde und dem Travemünde und Potsdamer Havel- und Parkgegend keine besonderen Bekenntnisse entlocken, aus übermütiger Bildlust sich den Weg zum Erlebnis so glatt und leicht gemacht hat. Schon seine Komposition holt gefällig das »Motiv« heraus, und das malerische Erlebnis haftet meist am interessanten Gegensatz von Schwarz und Weiß, auf den die Farbe oft nur kolorierend zugetan wird, so daß sie leicht einen kunstgewerblichen Charakter bekommt, wenn sie die rote Einfassung eines gelben Hauses mit grünen Läden interpretiert. Mit einem bengalischen Licht, einer anilinhaltigen Farbe wird man uns schwer die Reize des Parks von Sanssouci nahebringen; und Potsdams Nikolaikuppel im Blaunebel von Monet gesehen und Lübecks Dom in Farben umrissen von Munch könnten das glückliche Temperament in Gefahr bringen. Man darf hoffen, daß der Künstler die Ruhe der Anschauung und die Qualität der Beobachtung, die wir in seinen früheren Arbeiten schätzen gelernt haben, wiedergewinnt. *W. KURTH.*

ZUR ITALIENREISE GRÜNEWALDS

VON DR. EMMY VOIGTLÄNDER

Der Umstand, daß vor kurzem (in Nr. 7 der Unterhaltungsbeilage der Täglichen Rundschau) dem größeren Publikum einer Tageszeitung die Italienreise Grünewalds als sichere Tatsache vorgesetzt wurde, läßt eine erneute Untersuchung dieser Behauptung, die von Hagen in Kunstchronik N. F. XXVIII. 73 ff., 341 ff., 368, 413 bisher unwidersprochen aufgestellt wurde, berechtigt erscheinen. Hauptstütze des Beweises ist die »Übereinstimmung« der Figuren des Schergen in der Münchner Geißelung Christi und des Henkers aus der Predella des Pesello in Florenz, die Grünewald damals in St. Croce gesehen haben könnte. Ist nun tatsächlich die Übereinstimmung der Figuren so zwingend, daß sich die Figur Grünewalds auf keine andere Weise erklären und herleiten ließe? Zugegeben bleibt die äußere Ähnlichkeit der Beinstellung und der Kopfhaltung. Ein genaueres Eingehen aber auf die Entwicklung dieser scheinbar ähnlichen Stellungen ergibt ganz grundlegende Unterschiede. Bei Grünewald ist sie aus dem *Schreiten* entwickelt, bei Pesellino aus dem *Stehen.* Der Henker steht parallel zur vorderen Bildfläche, holt nach rechts hin zum Schlag aus und wirft dementsprechend sein Körpergewicht nach dieser Seite, so daß das linke Bein entlastet wird. Mit vollzogener Tat wird er wieder in die Ausgangsstellung zurückkehren. Der Scherge Grünewalds tritt mit einem mächtigen Satz über die Füße Christi hinweg schräg in den Bildraum von vorne aus hinein, durch die Wucht des Schrittes knickt die ganze rechte Körperhälfte in scharfer Gegenbewegung von Oberkörper und Knie in sich zusammen. Die andere Armhaltung als bei Pesellino ist durchaus nicht belanglos, sondern bedingt eine viel schärfere Drehung des Rückens nach links. Der Scherge wird sich weiter bewegen, und sein Opfer mitzerren mit der linken Hand, die Rechte ist bereit, mit dem Ende des Strickes zuzuschlagen. Die ganze Gestalt ist von solch einheitlichem wilden Schwung erfüllt, und so elastisch durchfedert, daß es kaum wahrscheinlich erscheint, daß Grünewald sich die Anregung zu seiner Bewegungsfigur von einer Standfigur holen mußte. Als ebensowenig genügende Unterlage für eine zwingende Annahme, daß Grünewald das Bild von Pesello unbedingt gesehen haben muß, ergeben sich die anderen Übereinstimmungen. Es ist vielmehr nichts in dem Bild, was sich nicht viel ungezwungener aus deutscher Tradition und sogar aus bestimmten deutschen Bildern erklären ließe, wenn denn durchaus nach Vorbildern gesucht werden muß. So erhebt in der rechten hinteren Ecke der Kreuztragung Christi aus dem Frankfurter Altar von Holbein d. Ä. ein Geselle den Arm zum Schlage, »sodaß Unterarm und Brust unter eine gemeinsame gerade Linie gebracht werden«. Man braucht also nicht nach Florenz zu gehen, um für den schlagenden Schergen links bei Grünewald das Vorbild zu suchen. In anderen Passionsbildern Holbeins, wie dem Donaueschinger Altar, schlagen sie sogar mit beiden Armen in dieser Weise los. In der Geißelung in Donaueschingen finden sich rechts an entsprechender Stelle wie bei Grünewald zwei ruhig stehende Figuren; ebenfalls ein behäbiger Mann und einer mit einem Turban, der jenem die Hand auf die Schulter legt. Auch das Format der Bildtafel, ihre gedrängte Füllung mit aus dem Dunkeln entwickelten Figuren, das charakteristische Durcheinanderhuschen der Beine, sind alles Bildelemente, die sich insbesondere bei Holbein d. Ä. finden, den H. A. Schmid ja auch als Lehrer Grünewalds hin-

stellt. Auch macht er für den vorderen Schergen auf andere ähnliche Figuren aus deutschen Bildern aufmerksam. Es bedarf wahrlich nicht eines Teiles einer Predella eines verhältnismäßig unbedeutenden italienischen Malers, an einer durchaus nicht hervorragenden Stelle in einer Florentiner Kirche, um das Bild Grünewalds zu erklären.

Wie steht es mit den Mantegna in Mantua auch für den Fall, daß Isabella D'Este jeden beliebigen unbekannten wandernden Malergesellen in ihren Palast gelassen hätte, der aus irgend einem Grunde auf dem Wege nach Florenz (woher, vom Brenner oder vom Gotthard?) den Umweg über Mantua gemacht hätte? Kann nicht der Sebastian des Isenheimer Altars auch ohne die tragende Figur aus dem Triumphzug Cäsars stehen, auf den man wohl nur aus der Ideenverbindung von den Triumpha Caesaris des Kanonikus Reitzmann gekommen ist? Auch hier der Sinn der Figuren gänzlich verschieden. Indem der Sebastian beide Arme erhebt und die Hände ineinanderschlingt, wird der Kontrapost vollständig aufgehoben und die Figur zu einer Ausdrucksfigur, nicht zu einer plastisch statuarischen wie bei Mantegna. Noch flüchtiger sind die Ähnlichkeiten in den Zeichnungen Grünewalds mit Bildern Mantegnas, die Hagen heranzieht. Die Unähnlichkeiten überwiegen bei weitem. Weder der Umstand, daß im Uffizientriptychon der Mohr kniet, und Hagen die kniende Figur der Zeichnung in Berlin als Mohrenkönig zu einer Anbetung interpretiert (Schmid nimmt sie zu einer Krönung Mariä), noch die flüchtige Ähnlichkeit der Madonnenzeichnung der Rückseite mit der Madonna von Mantegna, noch des Heiligen der Zeichnung in der Albertina mit dem auffahrenden Christus aus demselben Uffizientriptychon zwingen zu der Annahme, daß Grünewald das Bild unbedingt gesehen haben *muß*. Denn nur der Fall, daß nicht nur flüchtige Ähnlichkeiten, sondern direkte Kopien vorlägen, könnte die Berechtigung geben, von ihnen auf die italienische Reise zu schließen, für die sonst nicht der geringste Anhalt besteht. So sind die Unterlagen denn in der Tat nicht genügend. Es gibt sonst wohl keine Kunst, die in so durchgreifendem Gegensatz zur italienischen stünde, wie die Grünewalds, und es widerspricht jedem Begriff einer Einheit der künstlerischen Persönlichkeit, wenn man aus solchen Zufallsähnlichkeiten mit Künstlern sonst gänzlich anderen Charakters gleich Schlüsse auf die Übernahme solcher Einzelheiten zieht. Ehe nicht noch andere Belege vorliegen, kann die Italienreise Grünewalds nicht mit der Bestimmtheit behauptet werden, wie es geschehen ist.

Abb. der angeführten Bilder von Holbein bei Glaser, Hans Holbein d. Ä., Leipzig 1908, Tafel VII, VIII, XI, auch XIII, XIX. Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, München 1916, S. 183. Für Mantegna: Knapp, Klassiker der Kunst, Stuttgart 1910, S. 52, 93—96. Für Grünewald: H. A. Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen Grünewalds, Straßburg 1911, vergl. S. 7 f., 50 f., 64 f., auch die Monographie von H. Josten, Velhagen und Klasings Künstlermonographien, 1913.

PERSONALIEN

Der Maler **August Deusser** ist als Lehrer an die Königliche Kunstakademie zu Düsseldorf beru en worden.

Curt Herrmann, der Vorsitzende der Freien Sezession in Berlin, ist zum Professor ernannt worden.

Der König von Sachsen hat **Max Liebermann** das Komturkreuz des Albrechtsordens verliehen.

FORSCHUNGEN

Eine Zeichnung von Rigaud in Frankfurt. In der XVI. Lieferung der »Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut« ist unter Nr. 3 eine Zeichnung von Hyacinthe Rigaud veröffentlicht, die einen Bildhauer, und zwar der Tradition nach den Nicolas Coustou, vorstellen soll. Vergleicht man jedoch hiermit das authentische Porträt des Nicolas Coustou, wie es in dem Stich von Ch. Dupuis nach Le Gros vorliegt, so sieht man sogleich, daß der Dargestellte der Frankfurter Zeichnung nicht Coustou sein kann, da die beiden durchaus keine Ähnlichkeit mit einander haben. Dagegen muß man annehmen, daß wir es hier mit einem Bildnis des Holländers Maerten van den Bogaert oder, unter welchem französisierten Beinamen er bekannt ist, des M. Desjardins (geb. 1640 in Breda, † 1694 in Paris) zu tun haben, der in der Kunstgeschichte als der Schöpfer des Reiterstandbildes von Ludwig XIV. fortlebt, das früher die Place des Victoires in Paris zierte. Man vergleiche insbesondere den Stich von G. Edelinck, beschrieben von Robert Dumesnil im Peintre-Graveur français, Teil VII, Seite 249 unter Nr. 102, sowie den Stich von Massard in »Galleries historiques de Versailles«, Serie X. Portraits divers, Section V.

Beide Bildnisse stellen Desjardins vor und sind nach Rigaud. *J. Ph. van der Kellen Dzn.*

FUNDE

Funde mittelalterlicher Wandgemälde in Hessen. Das Großherzogliche Denkmal-Archiv in Darmstadt gibt in einer Ausstellung einen Überblick über die Tätigkeit dreier Kriegsjahre. Sie zeigt die in wirklicher Größe und an Ort und Stelle aufgenommenen Pausen in mittelalterlichen Wandmalereien aus Hirschhorn, Wimpfen und anderen bisher nicht beachteten oder erst entdeckten Fundorten. Eine Veröffentlichung der Bilderreihen wird später erfolgen.

VEREINE

Sitzung der kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München am 14. Januar 1918. Herr Wolters eröffnet die Sitzung mit Mitteilungen über die notwendigerweise eingetretenen Beschränkungen in der Tätigkeit der Gesellschaft und spricht, anknüpfend an die jüngst vergangene zweihundertjährige Gedenkfeier an Winckelmann über ihn als Vertreter des Klassizismus in der Kunst wie in der Forschung und die viel weiter tragende Bedeutung, die ihm als dem ersten wirklichen Historiker der Kunst zukomme.

Herr Sieveking spricht über ein römisches Relief im Maximilianmuseum zu Augsburg, auf das F. Köpp bei Gelegenheit des Denkmälertages 1917 die Aufmerksamkeit der Archäologen gelenkt hatte. C. Robert (Germania 1917, S. 177 ff.) möchte die sehr zerstörte Darstellung auf den Mythos von Argos und Jo deuten. Der Vortragende erkennt in ihr vielmehr den Tod des Ikaros.

Ferner legt Herr Sieveking ein prachtvolles, dem Museum antiker Kleinkunst von einem Gönner geschenktes Weinsieb aus Bronze vor, das durch den Reichtum seines

Musters alle andern Stücke dieser Gattung weit in den Schatten stellt. Es stammt aus Pompeji, wie die darauf angebrachte Inschrift (pertudit Pompeis Felicio) zeigt, und gehört der frühen Kaiserzeit an.

Herr Striedinger zeigt ein holländisches Bildnis vor, das auf Grund einer verstümmelt erhaltenen Bezeichnung, die auf einem in Schweden befindlichen Gemälde wiederkehrt, als ein Werk des aus Gent stammenden Malers Anselm van Hulle (ungefähr 1595—1668) bestimmt werden konnte, während mit Hilfe eines Stiches von der Hand des Pieter de Jode d. J. festzustellen ist, daß es den Freisingischen Domdechanten und Reichstagsgesandten Hans Georg Freiherrn von Puech († 1658) darstellt. A. van Hulle ist in seiner späteren Zeit fast ganz Holländer geworden, seine Frauen- und Gruppenbilder erinnern indes doch noch daran, daß er in Flandern geboren und ausgebildet ist.

Herr Wölfflin legt einige Proben der Bamberger Apokalypse (A. II. 42) vor, die demnächst vollständig veröffentlicht werden soll. Die Handschrift, eine Arbeit der Reichenauer Schule (um 1000) gehört zu den eindrucksvollsten Schöpfungen des früheren Mittelalters. Sie ist monumentaler gedacht als das berühmte »Evangeliar Ottos III.« (Cim. 58 der Münchner Bibliothek) und läßt sich nur mit dem Perikopenbuch Heinrichs II. (Cim. 57) vergleichen. Die Ähnlichkeit ist so groß, daß man auf dieselbe Hand schließen muß. Dabei ist der Bamberger Codex offenbar das ältere Werk. Der Stil aber ist nicht als »handwerkliche Verflachung« zu bezeichnen, sondern als eine bewußte Beschränkung auf die Ausdrucksmittel der Fläche und der Linie bei immer stärkerer Ausschaltung naturalistischer Tendenzen. Gerade dadurch tritt sie dem Kunstgefühl unserer Zeit nahe. Frimmel (Apokalyptische Bilderhandschriften des Mittelalters, 1885) hat die Handschrift beschrieben, aber mit vielen Fehlern und ohne Gefühl für ihren Wert. Vöge (Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, 1891), der zum erstenmal die Hauptmasse der zugehörigen Handschriften zur »Schule« zusammengefaßt hat, führt unseren Codex unter Nr. VI auf, begnügt sich aber für die Apokalypse im Wesentlichen mit einem Verweis auf Frimmel.

AUSSTELLUNGEN

Wien. XXXII. Ausstellung des Aquarellisten-Klubs, Künstlerhaus. Von den ausgestellten Zeichnungen und Aquarellen sind die Arbeiten Karl Sterrers (Wien) von Interesse, das in ihrer symptomatischen Bedeutung begründet liegt. Es ist kein Einzelfall, der hier vorliegt, daß sich ein moderner Künstler zu Michelangelo hingezogen fühlt, daß manche seiner Zeichnungen nur als Phantasien über Werke Michelangelos erscheinen, daß die Formensprache Maßstab und Ziel in der Michelangelos finden. Und es ist weiter nicht zu verwundern, daß es bei solchen Tendenzen unter den modernen Künstlern gerade Hodler war, der Sterrer zum Vorbild wurde.

Die Frage drängt sich auf, was die Aufnahme solcher Tendenzen ermöglichte und mag im wesentlichen darin ihre Beantwortung finden, daß insofern eine Parallelität der Auffassung vorliegt, als, wie Michelangelo und seine Zeitgenossen die Darstellung des Seins, die das Ziel des 15. Jahrhunderts war, durch die Gesetze des Seins zu ersetzen suchten, so heute Hodler und neben ihm mancher andere die flutende Welt der Erscheinungen der Impressionisten durch die den Erscheinungen zugrunde liegenden Kräfte ersetzen. Ein neues Machtgefühl des Menschen, das aus dem Entwirren der den Naturerscheinungen zugrunde liegenden Kräfte entspringt und nur in deren Darstellung seine Befriedigung finden kann. Das gilt freilich nur in großen Zügen.

Sterrer ist kein schöpferischer Vertreter dieser Richtung. Eine der Zeit einwohnende Sehnsucht trieb ihn auf den Weg, der wohl das Rechte ahnt, aber zu schwach ist, um aus eigener Kraft die Formen zu finden, die dem Gewollten zum Ausdruck verhelfen könnten. So schließt er sich fertigen Lösungen an, und manche seiner Arbeiten sind nichts weiter als Nachempfindungen von Werken der schon oben genannten Künstler. Ich erwähne als solche nur das Aquarell der schlafenden Frauen (Nr. 20), der Zwei Frauen (Nr. 22), die von Hodler abhängig sind, und die Schlafende (Nr. 29, Michelangelos Aurora!), die Hauptgruppe der Komposition »Aus den Kriegsjahren« (Nr. 3, Delphische Sibylle!), ein großer Teil der Aktstudien, die das Studium Michelangelos nicht verleugnen können. Von diesen beiden Künstlern rührt auch sein überragendes Interesse für den Menschen her, der ihm meist mit dem nackten Menschen identisch ist.

Relativ selbständig ist Sterrer in seinen Porträts, die ein allgemeiner Zug von Größe verbindet, wenn auch von einer wahren Vertiefung nicht die Rede sein kann. Immerhin bietet sein Schaffen wenigstens den Versuch, die erlernte Technik nicht nur allerbequemsten Wegen anzupassen.

Die Werke der übrigen Aussteller bieten nichts, das besonderer Erwähnung bedürfte. *A. E. P.*

VERMISCHTES

Anläßlich der 100. Wiederkehr des Geburtstages (25. Mai 1918) von **Jakob Burckhardt** wird ein neuer Band aus seinem Nachlaß herausgegeben werden. Die Historische und Antiquarische Gesellschaft in Basel wird ihn im Verlag von Benno Schwabe erscheinen lassen. Mit der Herausgabe dieses Bandes, der 20—25 Vorträge aus den Jahren 1844—1887 umfassen wird, ist Dr. Dürr in Basel betraut worden. Zu gleicher Zeit soll eine Biographie über Burckhardt von Professor Dr. Otto Markwart erscheinen, dem zu diesem Zwecke das gesamte nachgelassene Material zur Verfügung gestellt worden ist.

Drei **Arbeiten in Eisenguß von Prof. Fritz Klimsch.** Der Berliner Bildhauer hat für die Stadt Berlin eine Kriegsmedaille geschaffen, die als Dank für verdienstvolle Leistungen im Kriege verliehen werden soll. Dann hat er zum hundertjährigen Jubiläum der Senckenbergischen Gesellschaft in Frankfurt a. M. ebenfalls eine Medaille und schließlich ein Bildnisrelief des bekannten rheinischen Großindustriellen Geheimrat Beyer in Leverkusen vollendet. Diese Eisengußarbeiten sind geprägt, ein Verfahren, das auch in diesem Material eine scharfe Zeichnung und Modellierung zuläßt.

Ein neues **Rembrandt-Werk Karl Neumanns.** Der Heidelberger Kunstgelehrte Prof. Dr. Karl Neumann, der Verfasser der allgemein bekannten Rembrandt-Biographie, gibt im Verlage von R. Piper in München eine Folge von neunzig Rembrandt-Zeichnungen heraus.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 18. 8. Februar 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

AUSGRABUNGS- UND FUNDBERICHTE AUS ITALIEN

In »The Times Literary Supplement« vom 15. November finden wir einen umfangreichen archäologischen Bericht der bekannten englischen Archäologin Eugenie Strong von der Britischen Schule in Rom, für das Jahr 1917, den wir, soweit er für uns Interessantes bietet, in Ermangelung direkter deutscher Berichte wiederzugeben genötigt sind.

In Rom haben sich die Ausgrabungen mehr auf die Umgebung und die äußere Peripherie der Stadt geworfen, wo verschiedene Arbeiten im Gange sind. Die wichtigsten Entdeckungen sind im Südosten der Stadt nahe bei der Porta maggiore und der Via praenestina auf einem kleinen Striche Land unter den Geleisen der Linie Rom — Neapel gemacht, wo in der Tiefe von 14 Metern ein Gebäude aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. aufgedeckt wurde. Es handelt sich um eine prächtige Säulenhalle 14×8 Meter im Basilikastil mit Atrium, Apsis und einem durch Pilasterreihen in drei Flügel geteilten Schiff. Jede nur brauchbare Wand ist mit kühnen und flotten Stuckdekorationen geschmückt. In der Muschelnische der Apsis ist eine Aphrodite(?) dargestellt, die von einem Eros längs dem Wasser hingedrängt wird, der auf dem Felsenufer steht, während ein Triton bereit ist, die Göttin mit einem ausgebreiteten Tuch zu empfangen. Unterhalb der Apsisnische findet sich eine Nike mit Siegeskranz. Die Tonnengewölbe des Schiffes und der Flügel sind in unzählige Panele abgeteilt, welche die Prozesse und die Abenteuer der Seele in dieser Welt und Belohnung und Strafe in der andern Welt darstellen. In der Höhe der Seitenschiffe läuft ein breiter Fries, auf dem Oranten mit Opfer- und rituellen Gegenständen und Symbolen der Auferstehung und des Lebens nach dem Tode abwechseln; in der Vorhalle rahmen Stucco-Tondi dionysische Szenen ein. Die Hauptfarbe im Innern ist ein glänzendes Weiß, aber in der Vorhalle findet man auch einen breiten Würfel in pompejianischem Rot mit glänzenden Darstellungen von Blumen, Vögeln usw., während die Decke in saphirblaue Quadrate geteilt ist. Verschiedene Löcher im Gewölbe und in den Mauern lassen erkennen, daß die Basilika in der Vergangenheit ausgeraubt worden ist. Es fehlen Mosaikbodenbelag, ein Altar, der an der Apsis stand, und sechs niedere Lampen, deren Basen sich noch an den Pilastern erkennen lassen. Der alte Eingang führte auf Umwegen zur Via praenestina. Es ist schwierig, in Ermangelung jeder Inschrift den Zweck der Gebäulichkeiten zu erkennen; man darf aber aus den erhaltenen Darstellungen schließen, daß es die Initiationshalle irgend einer religiösen Brüderschaft oder Sodalitas, die mit den eleusischen Mysterien in gewissem Zusammenhang steht, war. Zurzeit kommt man auf einer fast senkrechten Leiter in die Tiefe von 50 Fuß zu den Ruinen herunter. Unglaubliche Schwierigkeiten hatten die Ausgrabungen wegen der mächtigen Eisenbahnlinie, die darüber führt, zu überwinden; namentlich die erste Sicherung der Bauten machte wegen der ständigen Erschütterung durch die darüber fahrenden Eisenbahnzüge unendliche Mühe. — Ganz in der Nähe fand man drei Gräber aus der republikanischen Zeit, in denen die Bildnisse der Verstorbenen fast unversehrt in ihren Nischen standen, ganz am Ende der Villa Wolkonski, wo gerade die neue Viale di Santa Croce erweitert wird. Diese Gräber hat man in situ wieder hergestellt, sie liegen in einer Linie mit einem vor Jahren entdeckten Columbarium und scheinen eine alte Straße, vermutlich die Via caelimontana antiqua, eingefaßt zu haben.

Die Forschungen unter der Basilika des hl. Sebastian an der Via Appia, wo die Tradition das zeitweilige Begräbnis der hl. Apostel Peter und Paul annimmt, wurden energisch fortgesetzt. In dem untersten archäologischen Stratum unter der Basilika apostolorum des 4. Jahrhunderts wurden weitere Columbarien und zwei weitere Zimmer unter dem Presbyterium des im Vorjahre entdeckten römischen Hauses ausgeräumt. Die Wanddekoration dieses Hauses gehört zu den besten Beispielen Augusteischer und Claudio-Neronianischer Wandmalerei; ein Seestück von merkwürdiger Schönheit ist darunter, das einen Hafen mit in die See stechenden Booten darstellt, während am Ufer ein ländliches Fest unter einem Zelthimmel, der zwischen einem malerischen Turm und einem großen Baum ausgebreitet ist, stattfindet. Welch ein Zusammenhang besteht zwischen der römischen Villa und dem komplizierten Gebäude aus dem 3. Jahrhundert n. Ch., das sich unter dem Schiff der Basilika befindet, ist, ist noch nicht festgestellt. Dieses Gebäude war wahrscheinlich eine Trichila (Pavillon, Laubhütte), ein Erholungsplatz für die Pilger, welche, wie die unzähligen Graphiti bezeugen, in Mengen die in den frühesten Zeiten durch das Andenken an die beiden Apostel geheiligte Stätte besuchten. Die Ausgrabung bietet natürlich hier besondere Schwierigkeiten, da die prächtige, vom Kardinal Scipio Borghese im 17. Jahrhundert errichtete Kirche unter allen Umständen geschont werden muß. Der letzte Bericht führt aus, daß die Ausgrabungen aber doch zweifellos imstande sind, das noch dunkle Problem über den Ursprung des Kultus der Apostel am dritten Meilenstein der Via Appia lösen zu helfen.

In Ostia wurde ein viereckiger Markt, der durch ein Zentralgebäude in zwei Hälften geteilt wird, nördlich vom Weg zwischen Theater und Vulkantempel, weit unter dem Niveau der kaiserlichen Stadt angeschnitten. Nahe dabei wurden weitere Fragmente der örtlichen Fasti gefunden, von denen Teile schon früher in römische Museen gelangt waren. In den Neufunden sind Ereignisse der Jahre 36 bis 39 n. Chr. verzeichnet, u. a. ein Bericht über den Tod des Tiberius zu Misenum am 16. März 37, von dem Transport seiner Leiche nach Rom durch die Soldaten und von den Begräbnisfeierlichkeiten des Kaisers. Unter den neuerdings aufgedeckten Häusern findet sich ein neues Schema, indem ein langer Balkon um zwei Seiten herumläuft. Ein anderes zeichnet sich durch vortreffliche Wandmalereien, darunter Bildnisse von Dichtern, Philosophen und Tänzerinnen aus. Weitere Funde aus Ostia sind: ein schönes Fragment eines Marmorbodenbelags mit den Jahreszeiten, eine kleine Säule aus Cipollino mit einem Relief des guten Hirten — eins der wenigen christlichen Andenken aus Ostia — und ein Rundaltar mit Götterdarstellungen.

Nördlich von Rom zu Acqua Traversa wurden Teile der alten Via Veientana aufgedeckt; weiter nördlich, rechts von derselben Straße, wo sie die Via Clodia abgibt, wurde eine ausgedehnte römische »Statio« ausgeräumt, die sowohl große Lagerhäuser mit gewaltigen Vorratskrügen für Wein, Öl und Getreide, wie auch eine Anzahl von Zimmern und Korridoren, einige mit Wandmalereien enthielt. — Zu Narce im Falisker-Gebiet kam eine große Nekropole aus dem 6. bis 5. Jahrhundert zutage. — Bei den Ausgrabungen zu Veji legte man die Fundamente des Tors zur Akropolis frei und zwei Lagen von Capannen (Hüttenbauten), von denen die eine einem italischen Volksstamm, die andere den Etruskern zuzuweisen ist. Tempelüberreste, die nach der darin gefundenen Hauptstatue dem Apollo provisorisch zugewiesen wurden, bargen eine ganze Reihe Terrakottafiguren, die in dem Museum der Villa Giulia die älteren Funde von Conca und Civita Castellana in Schatten stellen. Der Apollo ist von einzigartiger Schönheit; die unsympathische Terrakotta ist durch Farben dahingebracht, daß sie die Wirkung von Bronze und Elfenbein erreicht. Das ursprüngliche Rot des Gesichtes wurde zu einem reichen Braun, das mit dem Gelbweiß der feingefälteten Tunika hübsch kontrastiert. Das in Zöpfe gebundene Haar und die Behandlung des Faltenwurfs sind rein jonisch und finden ihre nächste Analogie in der Darstellung auf der archaischen Säulentrommel von Ephesus im Britischen Museum. Gleichzeitig wurde auch ein schöner Hermeskopf, ebenfalls mit geflochtenem Haar und hoher konischer Flügelkappe, und mehrere kleine Kriegerköpfe gefunden. Diese Figuren aus Veji sind zweifellos die wichtigsten archaischen Werke, die je auf italischem Boden gefunden worden sind. In das Museum der Villa Giulia gelangten auch jüngst in einem Grabe zu Todi (dem alten Tuder) zwischen Chiusi und Perugia gefundene Gegenstände, darunter eine griechische Vase mit dem Namen Pamphaios und ein Bronzehelm aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. mit Silbereinlagen von Kriegergestalten in reinstem äginetischen Stil.

In Rom selbst wurde die westliche Fortsetzung der Piazza Colonna, da wo der Palazzo Piombino bis 1882 stand, untersucht. Statt des Porticus Vipsania des Agrippa, den man hier zu finden hoffte, stieß man auf eine ganze Gruppe von Insulae aus der Kaiserzeit, deren größte an der alten Via lata, dem heutigen Korso — ein zimmerreiches Gebäude mit festen Pilastern — gelegen ist, welche in keiner Weise einem Säulenportikus gleicht. Auf der Piazza Colonna wurde auch ein schöner männlicher Porträtkopf und ein reizender Kinderkopf Augusteischer Zeit gefunden. — Bei weiteren Untersuchungen der antiken Überreste an der projektierten Fortsetzung der Via Arenula zum Corso Vittorio Emanuele kamen weitere Architekturglieder der zwei auf der Piazza San Niccolo dei Cesarini gefundenen Tempel zutage. Der eine, ein peripteraler Rundtempel, wohl des Herkules Custos, wird ganz freigelegt und soll das Zentrum des kleinen Platzes bilden. Der andere ist ein rechteckiger Tufftempel unter den Fundamenten der Kirche. Antonio da San Gallo hat beide Tempel in der Renaissancezeit gezeichnet, die auch auf dem alten Stadtplan von Rom im Konservatorenpalast figurieren. — Der schöne republikanische Tempel am Tiber, gewöhnlich der der Fortuna virilis genannt, wird auch von den schmutzigen Häusern um ihn herum freigelegt.

Die offizielle Eröffnung der neuen Passeggiata archeologica zwischen dem Coelius und den Bädern des Caracalla am 21. April 1917 bildet vorerst den Schluß der mit diesem Teil der Zona monumentale verknüpften Arbeiten. Man hat nunmehr die Absicht, die kaiserlichen Fora nach einem grandiosen, von Corrado Ricci entworfenen Plan auszuräumen, wobei man auch an den unter dem Palazzo Caffarelli liegenden Tempel des Juppiter Capitolinus denkt. Offiziell ist aber darüber noch nichts weiter bekannt. Eine Monographie von Valentino Leonardi über den Hügel und seine Bedeutung für Rom und Italien, die vor einigen Monaten erschienen ist, belehrt uns, daß mit dem Palazzo Caffarelli (den man bis jetzt dem Deutschen Reich zu stehlen doch noch nicht gewagt hat) von Anfang an ein übles Omen verknüpft war, weil ein römischer Kaiser seinen Thron in die direkte Axis des Götterbildes des Juppiter Optimus Maximus gestellt hatte. Das Gebiet, auf dem er gebaut ist, wurde von Karl V. um das Jahr 1536 einem Ascanio Caffarelli zum Geschenkt gemacht, der 30 Jahre sein Leibpage gewesen war. Leonardi bringt Beweise dafür, daß der Kaiser absolut kein Recht hatte, zur Errichtung eines Privatpalastes Gebiet herzugeben, welches seit der flavischen Zeit als öffentliches Eigentum der aufeinanderfolgenden Herrscher Roms gegolten hatte. (Es scheint, daß Mrs. Strong aus der, nach Ansicht des Herrn Leonardi im Jahre 1536 widerrechtlich geschehenen Schenkung des Grund und Bodens an einen Herrn Caffarelli ein Recht der Italiener herleiten will, den Palazzo Caffarelli dem Deutschen Reiche wegzunehmen; als mildernder Grund führt sie noch an, daß der Palazzo, obwohl vielleicht von einem Schüler des Vignola erbaut, unförmlich und häßlich ist infolge vielfacher Umänderungen; sie schlägt auch vor, den Palazzo nicht abzureißen, sondern als Annex für die überfüllten kapitolinischen Museen zu gebrauchen).

Das prächtige, früher nur von der Wölbung an sichtbare Augusteische Tor nächst der Porta Tiburtina (San Lorenzo), über das der dreifache Aquädukt der Marcia, Tepula und Julia hinführt, ist nunmehr gänzlich freigelegt und freigestellt. Außerhalb der alten Porta portuensis (Portese) nahe bei den Katakomben des Pontianus kam ein ausgedehnter christlicher Friedhof des 6. bis 7. Jahrhunderts zutage, mußte aber wegen Häuserbauten wieder zugedeckt werden. — Nachforschungen unter dem großen neuen Eisenbahngebäude in der früheren Villa Patrizi in der Via Nomentana brachten in 20 Meter Tiefe alte Steinbrüche zum Vorschein, deren grauer Tuff für die servische Mauer und die Plattform des Tempels des Juppiter Capitolinus verwandt worden waren; darüber liegen Pozzolan-Steinbrüche, die im Mittelalter benützt wurden; und darauf fanden sich dann noch Überbleibsel einer römischen Villa der Kaiserzeit. Der mittelalterliche Steinbruch liegt also zwischen römischen Steinbrüchen und einer kaiserlichen Villa. — Auch die Untersuchungen in der Domus Aurea des Nero haben zu wichtigen Entdeckungen geführt, über die noch nicht ausführlich berichtet ist. Eine achteckige gewölbte Halle und eine Reihe von Räumen mit Wandmalereien, die in ihrer Frische und Schönheit alle andern bis jetzt in Rom gefundenen übertreffen, sind nur kurz erwähnt.

Zu Sezze (Sethia) bei Velletri und zu Sicci in Toskana wurden beträchtliche römische Thermen freigelegt. Zu Allive (Adlefas), einer alten Samniterstadt, fand sich eine Statuette des Herakles bibax (trunkener Herakles) lysippischen Stils und zu Fabriano in Umbrien eine archaische italische Biga, die ausnahmsweise zum wirklichen Gebrauch und nicht zu Zeremonien oder Grabzwecken bestimmt war. Sie befindet sich jetzt im Museum von Ancona. — Ein römischer Kopf hadrianischer Zeit kam aus Sa. Maria di Capua ins Neapolitaner Museum. — Aus der Nekropole von Rosarno (das alte Metma) kamen Terrakotten und Vasen sowie zahlreiche Votivfiguren von Pferden in Halbrelief, die auf den Kult der Dioskuren oder der Demeter schließen lassen, zutage. — In Pompeji wurden in dem jetzt berühmt gewordenen Hause des Trebius Valens, nahe an der Mauer des Ambulacrum, vier weitere Skelette ge-

funden; die Lage der Körper zeigt, daß sie von dem Dach, das unter der Last des Aschenregens einstürzte, begraben wurden. Goldohrringe bewiesen, daß es sich um zwei Frauen und weiter einen Jüngling von 14 Jahren handelte, während ein unbestimmbarer Körper einen Eisenring mit einem geschnittenen Karneel trug.

Zu Kyrene, wo im Tempel des Apollo und auf der Agora gegraben wurde, fand man einen Bogenspannenden Eros, die, soweit bekannt, beste Kopie des dem Lysipp zugeschriebenen Bogenspannenden Gottes; außerdem einen Porträtkopf der Antoninischen Zeit und vier Bronzevasen. Über Ausgrabungen in Tripolis sind Details noch nicht eingetroffen.

Nach dem Auszug aus dem archäologischen Bericht von Eugenie Strong über das früh- und spätantike Italien liegt es uns nun auch ob, dieser gelehrten Führerin durch das italienische Mittelalter und die Renaissance zu folgen, über welche eine folgende Nummer in »The Times Literary Supplement« Aufschluß gibt.

In der Kirche Santa Sabina auf dem Aventin wurden die Überreste eines römischen Hauses mit Mosaikböden aus dem 3. Jahrhundert unter dem Pflaster der Kirche gefunden, die dafür sprechen, daß die alten Presbyterialen »tituli« Roms örtlichen Ursprungs waren und auch mit der Theorie aufräumen, daß die Basilika auf dem Aventin über einem Juno- oder Dianatempel erbaut war. Spuren der Mosaiken der Apsis aus dem 5. Jahrhundert liegen noch unter dem Fresko aus dem Cinquecento. Das Kirchenschiff, welches jetzt bis zum Dach hinaufragt, hatte in seiner frühesten Form eine Basilikadecke und die Flügelbauten hatten keine Apsis. Der moderne Altar wird weggeräumt und die Schola cantorum aus der Zeit des Papstes Eugenius II. (824–827), von der Überreste noch vorhanden sind, wird wieder aufgerichtet. Die 34 Fenster aus dem 9. Jahrhundert wurden geöffnet und man fand die antiken Einrahmungen, an denen noch kleine Teile der alten Selenitverglasung hingen (Selinit ist ein gelber kristallisierter Gips mit Alabaster- und Mondscheinglanz und wurde in alten Basiliken, auch in St. Peter und in der Laterankirche, vielfach angewandt). Nach ihrer Wiederherstellung wird Santa Sabina das grandiose und in der Tat einzigartige Beispiel einer großen Basilika aus dem 5. Jahrhundert mit gut zu unterscheidenden Zubauten des 9. Jahrhunderts darbieten. Der Dominikanerpater J. Berthier hatte durch seine gelehrte Geschichte von Santa Sabina und des anliegenden Klosters die Restaurierung gut vorbereitet, welche von Muñoz geleitet worden ist. Der gleiche Gelehrte führt auch die Untersuchung der ehrwürdigen Basilika der hl. Praxedis, deren Vorhof zurzeit von allen Einbauten gereinigt worden ist; der alte Bodenbelag der Kirche wurde restauriert, dabei wurden vier prächtige Marmorplatten der Schola Cantorum aus der Zeit Paschalis I. und eines der alten Fenster mit Selenitscheiben, gleich denen von Santa Sabina, gefunden.

In Neapel wurde das große Monument Karls von Anjou in der Kirche der hl. Klara von allen hölzernen An- und Umbauten gesäubert und dieses Denkmal der angiovinischen Kunst steht nunmehr frei. — Beziehungen der Inseln der venezianischen Lagunen zu Ravenna, die aus der Zeit vor Errichtung der Dogenherrschaft in Venedig datieren, sind zu bemerken, indem ein Gebäude mit an die Architektur von Ravenna erinnernden Formen unter dem Dogenpalast zutage gekommen ist.

In dem Termenmuseum wurde ein Raum für christliche und jüdische Altertümer eröffnet, der obwohl klein, außerordentlich repräsentativ ist; kein Wunder, denn die besten Stücke aus dem Museo Kircheriano sind daselbst vereinigt. Unter den Neuerwerbungen ragt die schöne Statue eines jungen Mannes, bartlos und langhaarig, hervor, die man als ein frühes Christusbild (3. Jahrhundert) ansehen will. — Die Pläne für die Einrichtung des Palazzo Venezia in ein großes historisches Museum der schönen Künste sind noch nicht vorgelegt. — Das neue Museum von St. Peter, zu dem Kardinal Merry del Val im letzten Juli den Grundstein gelegt hat, soll eine gutgeordnete und umfassende Sammlung mittelalterlicher und von Renaissancekunst, als erstes derartiges Museum in Rom, enthalten. Die prächtigen Gräber und andere im alten St. Petersdom aufgestellten Monumente, die in der Krypta der neuen Basilika zerstreut herumlagen und teilweise sogar in Kirchen außerhalb Roms gewandert waren, sollen alle dahin verbracht und in ursprünglicher Form, soweit als möglich, aufgebaut werden; darunter das Oratorium Johannes VII. mit seinen kostbaren Mosaiken, die berühmten Gräber Nikolaus V. und Paul II., das Ciborium Sixtus IV., die Gemälde Giottos und Melozzos usw., endlich auch die verschiedenen Modelle der Kuppel vom St. Petersdom, von Bramante, San Gallo, Michelangelo und anderen, die jetzt so schwer zugänglich sind.

Correggios stark beschädigte Fresken in der Kuppel von St. Johannes zu Parma, die Fra Angelicos und Signorellos zu Orvieto, die von Piero della Francesca in San Francesco zu Arezzo sind gereinigt, die Risse in den Mauern zugedeckt und die Farben auf neue Art gesichert worden. Auch die berühmten Fresken in der Unterkirche von St. Clemente in Rom wurden in einer Weise gereinigt, daß sie die ursprüngliche Farbenpracht wiedergewonnen haben. Für alle Wiederherstellungen in Italien soll jetzt der Spruch gelten: »Erhaltung ohne Wiederholung«.

Ein Gemälde Philippo Lippis, die hl. Jungfrau mit dem Kind, welches lange Jahre ungekannt in einer kleinen Kirche unter den Mauern von Corneto Tarquinia hing, wurde zufällig von dem Kunsthistoriker Pietro Toesca entdeckt und hängt jetzt vielbewundert in dem Museum von Corneto.

Der Schluß des Berichtes von Eugenie Strong zählt alle Sicherungen auf, die man in ganz Italien gegen die Gefahren durch Krieg und Beschießungen getroffen hat.

Aus einem früheren Bericht Ashbys, dem Direktor der britischen Schule in Rom, entnehmen wir noch, daß in der älteren Kirche von San Crisogono, welche, wie viele andere Frühkirchen, in das Haus des Heiligen eingebaut war, Fresken aus dem 9. Jahrhundert, teilweise Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt darstellend, gefunden wurden und zwar im rechten Flügel, der mit dem linken Seitenbau der Oberkirche aus dem 12. Jahrhundert korrespondierte. — In den Jahren 1912—1914 waren die Unterbauten von San Clemente durch Tunnelbauten entwässert worden. Mauern eines Tufftempels kamen 1916 zutage und außerhalb dieser Mauern ein Haus aus dem 2. Jahrhundert n. Chr., in dem zwei mit Stuck und Malereien ausgeschmückte Räume festgestellt wurden. Darin fand man später hinzugefügte Bänke, eine Quelle und rechteckige Mauerbehälter für Opferreste. Es ist zweifellos ein gut erhaltenes Mithraeum. Altarfragmente bringen eine Inschrift des Cnaeus Arrius Claudianus aus der vornehmen Familie der Arrii. Das Gewölbe des hochinteressanten Mithraeums ist mit einer Art großen Mosaiks aus Tuff- und Travertinstücken gedeckt und durch sieben Oberlichter durchbrochen. *M.*

PERSONALIEN

In Wien beging der Bildhauer Professor **Otto König** seinen 80. Geburtstag. Er wurde am 28. Januar 1838 zu Meißen geboren, war dann Schüler der Kunstschule der

Porzellanfabrik und darauf mehrere Jahre Prof. Hähnels in Dresden. Ein akademisches Reisestipendium führte ihn nach Italien, wo seine ersten Venus- und Amorgruppen entstanden. 1868 wurde König nach Wien berufen und konnte später als Professor der Meisterschule für Bildhauerei einen bestimmenden Einfluß auf die Wiener Kunst ausüben. Von seinen zahlreichen Werken mögen genannt sein: Liebesgeheimnis (Wiener Hofmuseum), Königin Olga-Brunnen in Stuttgart, Kaiser Maximilian-Denkmal in Pola, viele Figuren am Burgtheater, Hofoper, Rathaus, Museum, Universität, viele Bildnisbüsten, Grabmäler und Brunnen. Goldene Medaillen sind dem Künstler für seine Werke mehrfach zuteil geworden.

Fritz Rintelen, ordentlicher Professor der Kunstgeschichte in Basel, erhielt einen Ruf nach Straßburg, den er aber ablehnte.

SAMMLUNGEN

Im neuesten Heft des Jahrbuches der Königl. Preuß. Kunstsammlungen behandelt Rudolf Oldenbourg die **niederländischen Imperatorenbilder** im Königl. Schlosse zu Berlin. Der Wert dieser zwölf Bilder liegt weniger in den Aufschlüssen über den einzelnen Meister, als in dem eigentümlichen Querschnitt durch die flämisch-holländische Malerei um 1620, da jedes der Bilder von einem anderen Künstler ausgeführt ist. Die Serie der Imperatoren ist angeblich im Auftrage von Friedrich Heinrich von Nassau-Oranien entstanden, und zwar ist Rubens mit dem Bilde des Julius Cäsar daran beteiligt. Die Bilderfolge, die seit kurzem wieder vereint ist, gelangte mit der oranischen Erbschaft in preußischen Besitz.

FORSCHUNGEN

Das preußische Kultusministerium erwarb aus dem Nachlaß des gestorbenen Berliner Bildhauers **Johannes Boese** eine lebensgroße Bronzegruppe »Mutterglück« und machte sie der Stadt Görlitz zur Aufstellung in der dortigen Gedenkhalle zum Geschenk.

LITERATUR

Karl Schwarz, *Augustin Hirschvogel.* Mit 77 Abbildungen. Verlegt von Julius Bard, Berlin 1917.

Der stattliche Band umfaßt alles, was Urkunden und ältere Schriften irgendwie über Augustin Hirschvogel darboten, dazu Neues, durch Stilkritik Erworbenes. Der Verfasser folgt seinem Helden von Nürnberg nach Laibach und durch König Ferdinands Erbländer und spürt vielseitiger Wirksamkeit nach. Bekannt aus der Lebensarbeit dieser Meisters sind eigentlich nur die Radierungen, namentlich die leichten Landschaften. Danach hat er seinen Platz im historischen Zusammenhang erhalten bei den Nachfolgern Albrecht Altdorfers. Nicht recht beachtet wurde Hirschvogels wissenschaftliche Tätigkeit auf dem Gebiet der Geometrie, der Landvermessung und der Kartographie.

Über die Wirksamkeit des Meisters von 1543 bis zu seinem Ableben im Jahre 1553 vermag der Verfasser eine reiche und befriedigende Vorstellung zu bieten, dunkel dagegen bleibt die frühere Zeit, die Nürnberger Periode zwischen 1525 und 1542. Neudörffers leider etwas verworrene Notiz deutet auf mehrere Gebiete kunstgewerblicher Arbeit, auf denen Hirschvogel sich ausgezeichnet habe. Einige Urkunden bestätigen diese Hinweise, ohne die erwünschte Klarheit zu bringen. Zu suchen ist unter den Glasbildern, den Glasgeräten, den Erzeugnissen der Keramik und unter den Porträtmedaillen. Hirschvogel arbeitete zuerst in der berühmten Glasmalerwerkstätte seines Vaters, verband sich später mit einem Töpfer, der aus Venedig technische Neuerungen einführte. Unklar bleibt, ob es sich um Glasmalerei auf venezianische Art oder um Fayencemalerei in der Weise der italienischen Renaissance handelt. In der Geschichte der deutschen Keramik hatte Hirschvogels Name hellen Klang, da er — wie man jetzt meint, irrtümlich — mit einer hochgeschätzten Gruppe plastisch und farbig reich gezierter Krüge verbunden war. Alfred Walcher hat diese Gattung erfolgreich von Nürnberg und von Hirschvogel getrennt. So gewiß des Meisters Geschmack, wie wir ihn aus Ornamentradierungen kennen, sich in den sogenannten Hirschvogel-Krügen nicht offenbart: irgendwo innerhalb der deutschen Keramik wird sich ein Anteil Hirschvogels vielleicht doch noch entdecken lassen.

Karl Schwarz schafft weiteren Ermittlungen die sicherste Grundlage, indem er die Kunstweise des Meister aus Radierungen und Zeichnungen deutlich macht. Die Radierungen verzeichnet er methodisch und mit höchster Sorgfalt, Bartschs Liste merklich vergrößernd. An Zeichnungen hat er im Nationalmuseum zu Budapest einen vergessenen Schatz entdeckt, mehr als 30 Blätter. Mehrere Zeichnungen und Radierungen in größerer Zahl sind abgebildet.

Das Buch schließt ein Kapitel der Forschung ab und eröffnet ein neues. *Max J. Friedländer.*

Die Gelegenheit sei benutzt, um auch auf eine andere Arbeit desselben Verfassers hinzuweisen: »Das graphische Werk von Lovis Corinth, von Karl Schwarz, Verlag von Fritz Gurlitt; 1917«. Das Nummernverzeichnis von Corinths Bilddrucken geht schon ins dritte Hundert, wovon auf die letzten Jahre, seit 1912, der stärkste Anteil entfällt. Die Anfänge liegen in den ersten neunziger Jahren. Was damals entstand, ist heute schon historische Rarität, Gegenstand der beschreibenden Kunstgeschichte. Um bei der strömenden Produktion der jüngsten Zeit den Bestand, da er noch frisch ist, zu fixieren, ihn vor späterer Unsicherheit zu bergen, hat Karl Schwarz das ganze graphische Werk Corinths gesammelt, geordnet und mit Sorgfalt beschrieben. Daß dies für jene Anfänge eine mühsame Arbeit sein mußte, wissen gerade unsere Leser am besten; denn sie werden sich der reizenden Plauderei des Meisters erinnern »Wie ich das Radieren erlernte« und dabei der Schicksale seiner ersten Versuche. *G. K.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 19. 15. Februar 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Im Kgl. Kupferstichkabinett ist während des laufenden Vierteljahres eine Gedächtnisausstellung für den Münchener Maler Toni Stadler veranstaltet, der im vorigen Jahre im Alter von 67 Jahren gestorben ist. Es ist wenig bekannt, daß Stadler neben seinen Malereien auch lithographiert hat. Er selbst hat wenig Wesens davon gemacht und sie nicht durch den Kunsthandel verbreitet. Max Lehrs aber, der mit Stadler nahe Beziehungen unterhielt, hat es sich seit Jahren angelegen sein lassen, das gesamte graphische Werk Stadlers, das sind 32 Lithographien und eine Radierung, zu sammeln, und hat dazu noch einige Zeichnungen Stadlers für das Dresdner Kabinett erworben. Damit ist ein köstlicher Schatz erlangt, der nirgends in gleicher Vollständigkeit vorhanden ist, weil niemand sonst auf diese Nebenwerke des bescheidenen Künstlers geachtet hat. In Stadlers Künstlerschaft gibt mit der überaus köstlichen Landschaft der Dresdner Galerie die Sammlung seiner Steinzeichnungen einen vollen Einblick. Ein tiefes Naturerleben spricht aus diesen Landschaften, eine innige Liebe zur Natur in ihrer Einsamkeit und Größe. Nur die Natur selbst hat diesen Künstler erregt und zum Schaffen gereizt: in einer einzigen Landschaft sieht man bei genauerem Hinsehen ein paar Menschen leicht angedeutet, sonst nur die feierliche Stille der einsamen Natur. Oft sieht er sie ernst und schwermütig, dann aber auch im breiten heiteren Sonnenlicht, meist aber weiträumig in endloser Tiefe mit hohem Wolkenhimmel. Keiner hat uns wohl die Schönheit der flachen Ebene, des Hügellandes mit seinen sanftgeschwungenen Formen mit so wenigen Mitteln, ohne jedes Haschen nach Wirkung gleich eindringlich vor Augen geführt. Da ist kein Suchen nach besonders wirksamen Vorwürfen; scheinbar ohne jedes Auswählen gibt Stadler ein breit hingelegtes Stück der ihm vertrauten Voralpenlandschaft in ihrer Anspruchslosigkeit wieder. Aber mit dieser Einfachheit paart sich ein vollendetes Können, ein Naturgefühl von unendlicher Tiefe, eine feine Geschlossenheit der Stimmung, die uns stille macht und zur beruhigenden Größe der Natur leitet. — Ein vorzügliches Lichtbildnis Stadlers ist der Ausstellung beigegeben, das die Züge dieses feinen vornehmen Künstlers, eines Mannes von reichem Wesen, von stiller und tiefer Eigenart, dauernd festhält.

In der Galerie Ernst Arnold ist eine kleine Gedächtnisausstellung für Wilhelm Trübner veranstaltet, die in dreißig Gemälden, die besten aus Dresdner und anderem Privatbesitz, einen anschaulichen Überblick über mehr als vierzig Jahre von Trübners Schaffen gibt. Das älteste ist das Bildnis einer Dame (Frl. K.) mit dunklem Haar und weißem Spitzenkragen von 1872. Es stammt also aus der Zeit, da Trübner auf Leibls Rat aus der Münchener Akademie ausgetreten war, weil er ja mehr könne als seine Lehrer und jede Art von Korrektur ihm nur hinderlich sei, und als er mit Albert Lang und Karl Schuch in einem gemeinsamen Atelier mit jugendlicher Begeisterung auf eigene Hand weiter malte. Es ist ein gutes Bild natürlicher Auffassung in gepflegter und künstlerischer Malweise, wie sie Trübner damals eigen war. Weiter folgen drei Bilder aus dem Jahre 1876, als er nach dem Einjährig-Freiwilligen-Jahr mit einem wahren Feuereifer wieder an seine Arbeit ging und in einem Jahre mehr als 30 Bilder malte. Die Zeit von 1876 an, als Trübner unter dem Einflusse seiner damaligen gelehrten Freunde in München die vielfigurigen mythologischen und geschichtlichen Bilder malte, ist nur durch das schlichte Bildnis des Mädchens mit gefalteten Händen vertreten. Das Bildnis einer polnischen Dame ist gemäß der Eigenart dieser Dame mehr auf Wirkung und Repräsentation hingemalt, als man es bei Trübner gewöhnt ist. Besonders schöne Stücke aber sind dann die beiden Heidelberger Bilder von 1889, Ermatingen am Bodensee von 1894 und Niederhausen im Odenwald von 1900. Des weiteren ist fast jedes Jahr bis 1915 durch ein bezeichnendes Werk vertreten, darunter ein schlichtes Bildnis des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen von 1904, Schloß Hemsbach mit Bank im Vordergrunde von 1905 und der Hof im Stift Neuburg von 1913. Die grüne Malweise Trübners ist durch mehrere Bilder, darunter den Park des Schlosses Hemsbach von 1904, recht gut vertreten. Überraschend ist eine — nicht im Katalog verzeichnete — Hofansicht des Schlosses Baden-Baden, die in herbstlicher Pracht in rotem und grünem Laub und Rasen mit roten Blumenstreifen nebst den weißen Fensterläden sich stark aus den übrigen grüntonigen Bildern heraushebt. Vielleicht hätte sich Trübner bei noch längerem Leben wieder dauernd zu einer reicheren Palette bekehrt. — Ein breit und fest gemaltes Selbstbildnis des Künstlers von 1912, unter dem ein Lorbeerkranz hängt, gibt der ansehnlichen Schau auch äußerlich das Gepräge einer ernsten Gedächtnisausstellung.

Verstärkt ist sie durch die kleine Auswahl von Bildern von Wilhelm Leibl, Karl Schuch und Hans Thoma, die alle drei in Trübners Leben bedeutsame Rollen gespielt haben. Von Leibl sehen wir namentlich die nervöse rechte Hand des Rembrandt-Deutschen und den entzückenden kleinen Köpf eines Bauernmädchens (Waldmann Nr. 123 und 197); von

Karl Schuch ein paar Stilleben, darunter ein besonders feinfarbiges mit Enten und Rüben und einen farbenglänzenden Strauß Pfingstrosen; von Hans Thoma zwölf Bilder, die die Jahre 1871—1891 und 1911—1917 umfassen. Während die älteren nachgedunkelten Gemälde, darunter das Bildnis der Frau Cella Thoma und der Verlorene Sohn (mit dem Regenbogen) das Gepräge von Werken alter Meister an sich haben, sind die beiden neuesten Bilder Partenkirchen und Schwarzwaldbach so farbenfrisch gemalt, daß man ihnen die Jahre des greisen Meisters keineswegs ansieht. Besonders schön aber ist die Rheinlandschaft bei Säkkingen von 1891, in der sich die Naturfreude mit wirksamer Komposition so glücklich eint. — Die ganze Ausstellung macht den Eindruck einer ruhigen Vornehmheit. Da ist gar nichts Schreiendes, nach Wirkung Haschendes; eine feine ernste Kunst, vertreten durch vier unserer besten Meister, zeugt von edler Naturfreude und von einer künstlerischen Kultur, von der auch unsere Jüngsten lernen können, mögen sie ihre Wege sonst auch weit weg von den Pfaden der Trübner, Leibl, Schuch und Thoma führen. *P. SCH.*

NEKROLOGE

Am 6. Februar ist **Gustav Klimt** in Wien gestorben. Seine Bedeutung wird in einem eingehenden Aufsatz des nächsten Heftes ausführlich gewürdigt werden.

Auf dem Friedhofe seiner Vaterstadt Köln ist der Bildhauer **Franz Löhr** (geb. 1874) zur letzten Ruhe bestattet worden. Obschon er fast alljährlich die Winter-Ausstellung der Kölner Künstler im Kunstgewerbemuseum beschickte, war er in Köln und in der weiteren rheinischen Heimat viel weniger bekannt als in Paris, wo er bis zum Kriegsausbruche eine reiche Tätigkeit entfaltete. Dorthin hatte ihn nach Studienjahren in Hanau und Düsseldorf die Ehrfurcht vor der Kunst Rodins gezogen, an den er sich ähnlich wie Hoetger in seinen älteren Werken ziemlich eng anschloß. In den Museen von Köln, Düsseldorf und Freiburg i. B. sind charakteristische Proben von Löhrs Kunst, vorzugsweise Statuetten, vorhanden. In Köln beschäftigten ihn seit 1914 hauptsächlich Porträtaufträge, bis ein schweres Gehirnleiden den ernsten, oft enttäuschten Bildner zur Einstellung seiner Arbeit zwang. Das Luxemburg-Museum in Paris ging eben damit um, ein Werk Franz Löhrs zu erwerben, als der Weltkrieg mit der Auflösung der deutschen Künstlerkolonie auch diesem Unternehmen ein Ziel setzte. Es wäre wünschenswert, daß eine Gedächtnisausstellung alles vereinte, was Löhr geschaffen hat, auch das, was nur Entwurf geblieben ist. *C.*

In nicht ganz vollendetem achtzigsten Lebenjahre starb in Berlin die Malerin **Marie von Keudell,** eine Schülerin von Pape und von Otto von Kameke. Sie arbeitete vornehmlich auf ihren großen Studienreisen, die sie durch ganz Europa führten. Die Künstlerin war viele Jahre die Vorsitzende des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin.

Moritz Rödig †. In Dresden ist am 14. Januar der Bildnis- und Historienmaler Moritz Rödig gestorben. Er war am 6. Mai 1844 zu Dresden geboren, besuchte die dortige Kunstakademie, zuletzt die Meisterwerkstatt von Julius Schnorr von Carolsfeld und war dauernd in Dresden tätig. Sein Hauptfach war Bildnismalerei: er malte u. a. die Bildnisse des Königs Albert, des Landschaftsmalers Prof. Eduard Leonhardi, auch vier Bildnisse von Präsidenten der Dresdener Kunstgenossenschaft für deren Bildnissammlung. Für die Kirche zu Storcha schuf er die zwölf Apostel. Rödig war ein ernster zuverlässiger Künstler alter Schule und erfreute sich in Dresden allgemeiner Wertschätzung.

PERSONALIEN

Ludwig Dill ist anläßlich seines 70. Geburtstages von der Technischen Hochschule in Karlsruhe die Würde eines Doktor-Ingenieurs ehrenhalber verliehen worden.

WETTBEWERBE

Preisausschreiben. Zur Erlangung von Entwürfen zu einem Gedenkblatt für die Zeichner der **achten Kriegsanleihe** veranstaltet das Bankhaus **Gebrüder Arnhold,** Dresden einen öffentlichen Wettbewerb. Preise: 1000, 500 und 300 Mark. Letzter Tag der Einreichung: 20. Februar. Preisrichter: Stadtbaurat Prof. Pölzig, Maler Prof. Leonhard Fanto, Bildhauer Prof. Karl Groß, Maler Geh. Hofrat Prof. O. Gußmann, Julius Meier-Gräfe, Schriftleiter Prof. Dr. Paul Schumann und ein Inhaber des Bankhauses Gebrüder Arnhold. Bedingungen zu beziehen von diesem. Die Entwürfe werden öffentlich ausgestellt.

DENKMÄLER

Erzstatuetten deutscher Feldherren. Von den zahlreichen Aufträgen, die das Rote Kreuz erteilt hat, sind nunmehr die ersten drei Statuetten vollendet. Prof. Fritz Behn hat den Kronprinzen Rupprecht von Bayern, Prof. Th. von Gosen den Kapitänleutnant Weddigen und Prof. Ludwig Cauer den Generalfeldmarschall von Woyrsch modelliert.

AUSSTELLUNGEN

München. Die **Moderne Galerie Thannhauser** zeigt eine Ausstellung **Münchener Malerei 1870—1890,** die in verschiedenster Hinsicht aufschlußreich genannt werden muß. Es ist nämlich keine Ausstellung, in der nur die ganz Großen und die mit Recht und Unrecht Berühmten zu Worte kommen, auch keine durch eine bestimmte Münchener Schule, wie etwa lediglich durch den Diezkreis oder die Lindenschmit-Schule bestimmte, sondern es kommen neben den bekannten Größen in weitestem Umfang auch kleinere Maler zu Wort, vergessene Künstler oder solche, deren Kunst durch der Maler eigenes Verschulden heute eine wenig günstige Einschätzung erfährt. Was die hier ausgestellten Werke miteinander verbindet, ist die Güte der Malerei, die ungewöhnlich hohe malerische Kultur, die aus allen Arbeiten zu uns spricht. So interessieren den Kunsthistoriker in dieser Ausstellung fast noch mehr als die Meisterwerke Leibls und Trübners, Schuchs und Habermanns all die Studien und Entwürfe jener kleineren Maler, die die Frische ihrer Skizzen in ihren allzu fertig gemalten Bildern nicht mehr zu wahren wußten und bedauerlicherweise in mehr als einem Fall auf höhere künstlerische Ziele verzichteten, um dem kaufenden Publikum möglichst entgegenzukommen. So fesseln neben Defreggers »Tiroler-Bauernhaus« von 1873, einer außerordentlich qualitätvollen, von seltenem, malerischem Können zeugenden Studie, überraschend breit und malerisch hingesetzte Arbeiten von Hermann Kaulbach und von Roubaud, delikate Landschaften von Keller-Reutlingen wie von H. von Bartels und von Wopfner, die frei von aller Manier und falschem Virtuosentum sind. Überrascht steht man vor den fein-

tonigen Interieurs des mit Leibl befreundeten Alois Benedikter und des bescheidenen N. Mathes, dessen qualitätvolle Malereien aus den 70er Jahren durch eine Kollektiv-Ausstellung im Kunstverein anläßlich des 70. Geburtstages des Künstlers nur auf einen kleineren Kreis bisher Eindruck gemacht hatten. Von Wilhelm Velten sieht man keine der üblichen Jagd-, Pferde- oder Soldatenstücke, sondern neben einem Interieur von zarten Valeurs eine Landschaft, die der besten Barbizon-Schule Ehre machte. Frank Kirchbachs Bildnis seines Bruders ist nicht nur das Meisterstück dieses Malers, sondern darf zu den besten Arbeiten aus der Diezschule gezählt werden, und vor dem Kopf einer Bäuerin von Hierl-Derenco bedauert man auf das lebhafteste, daß dieser talentierte Künstler in seinen jetzigen Werken nur knallige Effekte in einem den Impressionismus auf das schlimmste mißverstehenden Kunstwollen zu erstreben sucht. Nur kurz soll erwähnt werden, daß die Diezschüler Schgoer und Puteani mit ebenso guten und charakteristischen Werken aus ihrer besten Zeit zu Worte kommen, wie Wilhelm Hasselbach, der ganz besonders zu jenen Künstlern gehört, die sich durch ihre allzu gefälligen Publikumsbilder die Achtung der Kritik verscherzt haben. Von dem alten Bever, der manchem noch als Konservator der Schleißheimer Galerie in Erinnerung sein wird, sieht man eine Studie aus Südspanien, die von der ursprünglichen, nicht unerheblichen Begabung dieses Mannes zeugt. Vor allem aber muß zum Schluß gesagt werden, daß der »Kleine Musikant« von Ernst Zimmermann den Wunsch wach werden läßt, wieder einmal eine Gesamt-Ausstellung dieses allzu früh Dahingeschiedenen, auf den verschiedensten Gebieten gleich vortrefflichen Meisters in München zu sehen und daß ein gleiches Ludwig von Hagn wiederfahren möge, dessen feinen Interieurs, Landschaften und Kompositionen meines Wissens noch keine dem Künstler gebührende und seine Kunst in das richtige Licht rückende Würdigung zuteil geworden ist. *A. L. M.*

Mannheim. In der städtischen Kunsthalle ist im Januar eine größere Ausstellung »Neue religiöse Kunst« eröffnet worden, in welcher die Anwendung der im weiten Sinne des Wortes »expressionistischen« Formensprache auf den religiösen Gegenstand an einer stattlichen Reihe von Gemälden, Zeichnungen und graphischen Arbeiten gezeigt wird. Vertreten sind u. a. — mit großenteils dem Privatbesitz entliehenen Werken — Maler wie Albert Bloch, Caspar, Eberz, Edzard, Heckel, Jagerspacher, Nolde, Nauen, Pellegrini, Scharff, Schülein, Stückgold, Tappert, Thorn-Prikker, Tuch, Weisgerber, Waske u. v. a. Hinzu kommen Zeichnungen und graphische Arbeiten von Barlach, Degner, Dülberg, Graf, Jaeckel, Kokoschka, Meidner, Müller, Tappert, Thylmann, Wach, Weiß usw. Wie der Veranstalter, Dr. Hartlaub, im Katalogvorwort betont, soll durch die Ausstellung lediglich zur Diskussion gestellt werden: ob sich die in gewissem Sinne metaphysische Gesinnung, die sich in dem von der sinnlichen Erfahrung abrückenden, die Selbstherrlichkeit der »Vision« betonenden jungen Ausdruckskunst darstellt, die Möglichkeit einer zukünftigen Erneuerung der christlichen, vielleicht sogar auch der kirchlichen Kunst ankündigt. — In der Ausstellung machen Hauptwerke Noldes (Die Kreuzigung, Maria von Äpypten) sowie die Ostender Madonna von Heckel den stärksten Eindruck. Von Stückgold erregen besonders die rein symbolisch-ornamentalen Tierkreisbilder die Aufmerksamkeit, während der in Süddeutschland noch unbekannte Dietz Edzard durch bestechende, aber in ihrer Stilisierung noch etwas äußerliche Kompositionen auffällt. Die Ausstellung erfreut sich eines hier seit Jahren nicht mehr erlebten starken Besuches.

SAMMLUNGEN

Die **Nationalgalerie** in Berlin hat zwei Bilder von **Lovis Corinth** erworben, eine Landschaft »Alte Kiefern« von 1892 und eine weibliche Halbfigur von 1909.

LITERATUR

A. Bredius, *Künstler-Inventare.* IV. Teil. Haag 1917. Verlag von Martinus Nijhoff.

Der vierte Band der »Künstler-Inventare«, d. h. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts von Dr. A. Bredius, unter Mitwirkung von Dr. O. Hirschmann, ist mit der Pünktlichkeit einer gutgehenden Uhr erschienen. Auf die große Bedeutung der neuesten Publikation von Bredius haben wir an dieser Stelle (14. September 1917, S. 500—504) hingewiesen und die drei ersten Bände in einer ausführlichen Besprechung nach Gebühr gewürdigt.[1]) Nun liegt der vierte Band (S. 1105—1472) vor uns. Aus dem Vorwort entnehmen wir, daß auch ein fünfter Band und als gesondertes Bändchen das Register folgen soll. »Vielleicht bietet sich später noch einmal, hoffentlich in friedlicheren Zeiten, die Gelegenheit, einen Nachtragband herauszugeben.«

Mit derselben Freude, wie die vor einiger Zeit erschienenen Bände, begrüßt die Kunstforschung auch den neuen Band, ist er doch den früheren an reichen Resultaten ebenbürtig. Wiederum ein erstaunlich vielseitiges und bis dahin unbekanntes archivalisches und kunsthistorisches Material, das uns eine große Reihe von Malernamen bringt, die wir früher nicht gekannt oder die uns nur wenig geläufig waren — daneben aber auch Namen, welche in der holländischen Kunstgeschichte eine Rolle spielen. Wenige haben von Willem Strijcker gehört, von dem das Bild im königlichen Palast zu Amsterdam herrührt: »Theseus bringt der Ariadne den Fadenknäuel zurück«. Ein anderer ist der sehr tüchtige Landschafter Steven van Goor, der etwa 1608 geboren wurde und zwischen 1657 und 1663 starb. Eine groß angelegte Landschaft des Künstlers kam 1917 mit der Sammlung H. Kaven in Berlin zur Versteigerung. Noch tiefempfundener als die Landschaften van Goors sind die des Jacob de Coningh, mit dem sich Bredius beschäftigt und die Aufmerksamkeit besonders auf eine bedeutende Arbeit des Künstlers hinlenkt (München, D. Heinemann). Es mögen wohl manche Arbeiten Jacobs unter dem Namen seines berühmten Bruders Philip de Coningh gehen. Als geschickten Landschafter lernen wir Hendrick van Streek kennen, von dem bis jetzt nur Kircheninterieurs und ein breitgemaltes Apfelstilleben bekannt waren; seine Winterlandschaft in der Sammlung des Grafen Georg Mycielski in Krakau (bezeichnet H. van Streek f) ist ein weiterer Beweis der Vielseitigkeit dieses Künstlers. Er war der Sohn des Juriaen van Streeck, von dem bis jetzt nur Stilleben bekannt sind (laut Überlieferung soll er auch Bildnisse gemalt haben). In bezug auf Stillebenmaler bietet der vierte Band der »Künstler-Inventare« viel Beachtenswertes. Ausführlich handeln sie z. B. über den letztgenannten Maler, ferner über den bedeutenden, noch nicht genügend gewürdigten Simon Luttichuys, von dem Bredius geneigt ist anzunehmen, daß er zu dem ausgezeichneten

1) Bei der Aufzählung der dem Leendert Cornelisz. van Beijeren zugewiesenen Bildern auf S. 501 ist aus einem Versehen das Bild des Budapester Museums als »Ecce-Homo« anstatt »Christus vor Pilatus« erwähnt, was hiermit berichtigt sei.

Stillebenmaler Jan Jansz. Treck in einem Schulverhältnis gestanden habe; ferner veröffentlicht Bredius eine Reihe von Dokumenten über den Fischmaler Pieter de Putter und über Abraham van Beijeren (Urkunden von 1630 bis 1669). Auch über einige bedeutende Blumenmaler hören wir manches Interessante. So über Justus van Huysum, dessen bedeutendste, sehr malerische Stücke sich hauptsächlich im Museum zu Schwerin befinden. Von ihm kennen wir auch Landschaften. Er hat aber auch Dekorationsmalereien, wie z. B. spanische Wände, Wandbekleidungen, ausgeführt, bei welchen sein Sohn Jan ihm zuerst fleißig half. Bredius veröffentlicht auch eine Reihe von Dokumenten über den Letztgenannten, der bald den Glanz seines Vaters verdunkeln sollte und zu den begehrtesten holländischen Malern des achtzehnten Jahrhunderts wurde. Jan van Huysum verkaufte seine Werke durchschnittlich mit 1000 fl., was für die damalige Zeit eine sehr hohe Summe war. »Und noch mehr staunt man über den Bericht van Gools, daß einige Wochen nach van Huysums Tod vier Landschaftsaquarelle von diesem mit 1032 fl. bezahlt wurden! Es ist nützlich, sich zuweilen die Geschmacksrichtungen der verschiedenen Zeiten durch solche Tatsache zu verlebendigen.« Auch über Rachel Ruysch, die berühmte Blumenmalerin, erfahren wir Neues, und auch über ihren Gemahl Juriaen Pool, einen Durchschnittsporträtmaler. »Ein großer Teil des Vermögens des Ehepaares Pool-Ruysch entstammt dem ‚großen Loose‘, das die beiden zusammen mit ihrem Sohn 1723 gewannen.« Einen breiten Platz nehmen sodann die Veröffentlichungen über Künstler ein wie z. B. Dirck Dalens (I), Nicolaes Vosmaer, Isaack Luttichuys, den jüngeren Bruder des Simon, und Willem van Campen, welch letzterer der Sohn des Architekten Nicolaes van Campen, des Erbauers des alten Stadttheaters in Amsterdam, war. Der Sohn scheint die reiche Architekturbibliothek seines Vaters geerbt zu haben, außerdem besaß er aber eine wertvolle Gemäldegalerie. Unter den Bildern war »een stuck van vogelen en fruyten« von François Rijckhals, eines von Bredius entdeckten Künstlers, dessen schöne Stilleben in Berlin, Budapest, Petersburg usw. früher als Werke Frans Hals d. J. bewundert wurden. Sehr dankenswert sind auch die mannigfachen Nachrichten, die Bredius über Melchior d'Hondecoeter und über die anderen Maler aus der Familie d'Hondecoeter zusammengestellt hat. Wir erfahren, daß der Urgroßvater von Melchior, Nicolaes Jansz. d'Hondekoeter, bereits professioneller Maler war. »Sicher hat er seine Söhne Hans und Gillis selbst zu Malern erzogen.« Der vielbeschäftigte Melchior d'Hondekoeter starb keineswegs als vermögender Mann. »Seine Erben mußten für sich das Beneficium inventarii erbitten. Möglicherweise hat d'Hondekoeter stark mit der Konkurrenz des Jan Weenix und des Adriaen van Olen (zwei Bilder von ihm im Museum in Würzburg) zu kämpfen gehabt.« Letzterer ahmte ihm täuschend nach.

Die auch diesem Bande in den Text beigefügten vielen Faksimilenachbildungen von Unterschriften von Künstlern, die Bredius den Dokumenten entnommen hat, desgleichen die gut gelungenen Abbildungen nach Werken von Crispiaen van den Queborn, Steven van Goor, Willem Strijcker, David Beckx, Hendrick van Streeck, Jacob de Coningh und Pieter van der Hulst sind eine willkommene Beigabe zu dem vierten Bande der »Künstler-Inventare«, zu deren Erscheinen wir den allverehrten Autor herzlichst beglückwünschen. *Gabriel v. Térey.*

Wilhelm Hausenstein, *Albert Weisgerber.* München 1918. R. Piper & Co. Verlag.

In dem Vorwort, das Hausenstein diesem mit 90 Abbildungen geschmückten und von der Münchener Neuen Sezession herausgegebenen Gedenkbuch vorausschickt, bemerkt er ausdrücklich, daß der Versuch einer kritischen Würdigung der Kunst Weisgerbers rein persönlich sei und der Verfasser die Verantwortung dafür allein trage. Diese in drei Kapiteln (Erinnerung, das Leben, das Werk) gegliederte Arbeit ist entschieden die sachlichste, die uns Hausenstein bisher geschenkt hat. Wie immer in eleganter und geistvoller Diktion gibt der Verfasser hier in kurzen Strichen ein ausgezeichnetes Bild von dem künstlerischen München zu Anfang des 20. Jahrhunderts und er zeigt uns das Tragische in Weisgerbers Leben und Schaffen: in seiner Frühzeit hat der Künstler viel geschlossenere, reifere Werke geschaffen als jemals später, und der allzu frühe Tod ließ den neuen Stil des Malers nicht mehr zur Reife kommen, so daß das, was der späte Weisgerber letzten Endes wollte, nicht mit voller Klarheit zu erkennen ist. Hausenstein betont zu wiederholten Malen, daß für den späteren Weisgerber an Stelle Manets Fra Angelico als Ideal getreten sei, daß er nicht mehr Maler im alten Sinne habe sein wollen. Daran scheint mir das richtig zu sein, daß Weißgerber in Fra Angelico, abgesehen von der tiefen Religiosität, den lichten, klaren Kolorismus liebte, der jedoch bei dem gerade als Maler noch immer nicht genug geschätzten Florentiner alles andere als ein primitives Kolorieren ist. Weisgerber hat gewissermaßen eine eigentümliche Verbindung von Fra Angelico und Delacroix schaffen wollen, was nichts besser beweist, als der Zusammenhang seiner Kunst mit der des früh verstorbenen Eugen von Kahler (worauf auch Hausenstein mit Recht nachdrücklich hinweist) und der »Absalom«. Hausensteins Buch läßt aufs neue den großen Verlust empfinden, den die Münchener Kunst durch den Tod dieses schwer und langsam schaffenden, an ursprünglichem Talent alle, auch Marc überragenden Künstlers erlitten hat.

Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß im gleichen Verlag Hausensteins ältere Arbeit »Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker« in zwei Bände geteilt, aber in sonst unverändertem Abdruck unter dem Titel »Die Kunst und die Gesellschaft« und »Der Körper des Menschen in der Geschichte der Kunst« neu erschienen ist. So viel auch in diesem Werk problematisch erscheinen mag, so ist es doch durch eine Fülle von Gedanken ausgezeichnet und wirkt schon durch den Reichtum des hier ausgebreiteten Materials ungemein anregend. Der erste Band versucht in zwei Teilen eine Soziologie bildender Kunst und ist, wenn er meines Erachtens auch weit weniger geglückt ist als der zweite Band, der es mit rein ästhetischen und kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten zu tun hat, nicht nur von größerer Eigenart, sondern auch von höherem Interesse als der zweite. *August L. Mayer.*

VERMISCHTES

Neue **Hindenburgbildnisse.** Professor Walter Petersen hat ein Bildnis nach dem Leben gemalt, das von der Familie des Generalfeldmarschalls erworben wurde. Dr. Krupp von Bohlen und Halbach erwarb ein Bildnis, das der Maler Fedor Encke im Hauptquartier ausgeführt hat. In der Aula der Universität Göttingen soll eine Hindenburgbüste aufgestellt werden, mit deren Ausführung Professor Ludwig Habich in Stuttgart beauftragt worden ist.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig

KUNSTKRONIEK

[illegible]

Zu dem Aufsatze: Das zerstörte Demetriusheiligtum in Saloniki



Die Demetriuskirche als Moschee. Die Nordwestseite des Inneren



Wandmosaiken der Demetriuskirche:
Die Madonna und der Präfektus Marianus



Der hl. Demetrius zwischen einem Bischof und einem Notabeln



Mosaiken von der Nordwand der Demetriuskirche



KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 20. 22. Februar 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DAS ZERSTÖRTE DEMETRIUSHEILIGTUM IN SALONIKI

VON NIKOS A. BEES

Mit vier Abbildungen auf einer Tafel

Kürzlich eingetroffene authentische Meldungen berichten, daß bei dem jüngst auf bisher unbekannte Weise ausgebrochenen Brande in Saloniki die meisten Kirchen, größtenteils herrliche byzantinische Baudenkmäler, verschont geblieben sind, mit alleiniger Ausnahme der altberühmten Metropolitankirche, der Demetriusbasilika. Von ihr sollen nur noch die rauchgeschwärzten Mauern übriggeblieben sein. Somit haben wir die weitere Zerstörung eines ehrwürdigen byzantinischen Heiligtums zu beklagen, welches nicht nur mit den religiösen Erinnerungen Salonikis und des ganzen christlichen Orients eng verbunden ist, sondern auch als Überbleibsel byzantinischer Kunst eine fast einzigartige Bedeutung besaß. Deutsche und andere westeuropäische, griechische, bulgarische und rumänische Gelehrte haben sich in den letzten Dezennien eifrig mit der Geschichte der Demetriuskirche zu Saloniki befaßt, ihre Technik, Formen und Verzierungen durch kunstgeschichtliche Veröffentlichungen näher zu beleuchten versucht und die in der Ornamentik dieses Baues reich verwendeten Inschriften mühevoll entziffert. An der Spitze der rein wissenschaftlichen Literatur steht der hervorragende Forscher des vorigen Jahrhunderts Th. L. Fr. Tafel, der durch seine lateinisch geschriebenen Werke über die Geschichte Salonikis (1835) und Saloniki und seine Umgebung (1839) eine dauernde Grundlage für die geschichtlich-archäologische Erforschung der mazedonischen Hauptstadt gelegt hat. Tafels Resultate in bezug auf den Demetriuskultus und sein Heiligtum in Saloniki haben bedeutsame Modifikationen durch den Königsberger Historiker Karl Hopf († 1873) erfahren, der sich bisher wohl die größten Verdienste um die Aufhellung des schicksalsreichen und darum so überaus verwickelten griechischen Mittelalters erworben hat. Dank ihrer Gelehrtentätigkeit sind wir in der Lage, den Lesern dieses Blattes näheres über die Geschichte der nun kürzlich fast völlig zerstörten Salonikier Kathedrale und über ihren Platz innerhalb der byzantinischen Kunst in Anlehnung an die Resultate der neuesten Fachliteratur zu berichten. Zur Zeit des Kaisers Maximianus Galerius im Jahre 304 hat der hl. Demetrius in Saloniki, seiner Heimatstadt, den Märtyrertod für den Christenglauben erlitten, den bekanntlich der Apostel Paulus dort sowie auch in anderen Orten Mazedoniens verkündet hatte. Der hl. Demetrius war von Beruf Arzt, die christliche Frömmigkeit aber hat ihn unter die militärischen Heiligen eingereiht, und zwar neben den hl. Nestor, seinen Freund, welcher gleichzeitig mit Demetrius im Christusglauben befestigt, ebenfalls als Märtyrer einen qualvollen Tod erduldete. Die byzantinische und christlich-orientalische Kunst pflegt beide Heiligen oft als Ritter mit Lanzen und in ritterlicher Rüstung darzustellen. Die Legionen der byzantinischen Kaiser hatten sie zu ihren Patronen, und nicht weniger die Salonikier Galeeren, welche einst die vielgesuchten Erzeugnisse der mazedonischen Industrie über das weite Meer brachten, um Gold und Reichtum nach Hause zu schaffen. In dem beginnenden Frühmittelalter war der Kult des hl. Demetrius in der ganzen christlichen Levante und über sie hinaus verbreitet, die Heimatstadt aber des Märtyrers, d. h. Saloniki, blieb bis auf unsere Tage die hauptsächlichste Stätte seiner Verehrung. Im Laufe der Jahrhunderte ist, und zwar in Saloniki, Demetrius zu Preis und Ehren eine eigene Literatur entstanden: von seinen Wundertaten erzählen vielgelesene Bücher, seine Macht künden kunstvolle Kanzelreden, feinsinnige Hymnen sind seinem Lobe geweiht. Ungemein umfangreich ist die byzantinische Demetriusliteratur, und sie weist mehrere Texte auf, die bis zum heutigen Tage bei den rechtgläubigen Kirchen ununterbrochen im Gebrauch sind. Nicht nur viele tiefsinnige und fromme Traditionen über das diesseitige und jenseitige Leben des Heiligen, sondern auch manche wertvolle Angaben aus der Geschichte Mazedoniens und der benachbarten Provinzen verkündet der Geist des byzantinischen Zeitalters in diesen Texten, die zur Verherrlichung des Schutzpatrons von Saloniki verfaßt worden sind. Dieselbe Verherrlichung des Märtyrers fand ihren Ausdruck nicht nur in literarischer Form, sondern auch in kunstvoll gemeißelten Steinen, in prächtigen Wandmalereien, geschmackvoll lasierten Kacheln, fein geschnitzten Hölzern, in Amuletten und den verschiedenartigen Erzeugnissen der Kleinkunst, die vornehmlich in der hauptsächlichsten Kultusstätte des hl. Demetrius, in Saloniki, selbst fabriziert oder nach den aus ihr hervorgegangenen Vorlagen ausgeführt wurden. Hier kann der aufmerksame Beobachter leicht ein schönes und seltenes Kulturgewebe erkennen, dessen Fäden sich aus der mazedonischen Hauptstadt nach dem Morgenlande und dem Okzident, nach dem Süden und dem Norden sehr dicht und weit spinnen.

Freilich waren mehrere Kirchen zur Ehre des hl. Demetrius in Saloniki errichtet. Von dieser ist die letzthin verbrannte als die älteste und zweifellos bedeutendste anzusehen. Im Stadtzentrum, unweit der antiken Badeanstalt und in der Nähe des Stadions auf der heutigen Mickhat-Pascha-Straße gelegen, soll sie an der Stelle erbaut sein, wo der Märtyrer als Opfer seines Glaubens fiel und begraben worden war. Trotz der späteren Umgestaltungen kann man in dieser Kirche eine ursprünglich altbyzantinische Basilika des hellenistischen Typus feststellen, welche wohl ins 5. Jahrhundert unserer Zeitrechnung zurückgeht. Sie besteht aus fünf Schiffen mit Atrium und Narthex. Die Schiffe sind voneinander durch Reihen von Säulen getrennt, die durch Bogen verbunden sind. Die sogenannten Katechumena bestehen nicht wie gewöhnlich aus einer, sondern aus zwei Etagen, welche auch mit Säulenreihen versehen sind. Der ganze wegen seiner architektonischen Anlage wenig lichte Bau weist eine Länge von ca. 43 m und eine Breite von ca. 33 m auf. Von den 60 im Innern befindlichen Säulen sind 14 aus buntem massiven Stein. Die überaus prunkvoll geschmückten weißen Kapitelle, welche wohl zum größten Teil älteren Gebäuden entnommen sind, zeigen allerdings verschiedene Formen, jedoch sind sie mit ungemeiner Symmetrie verwendet, so

daß die Verschiedenheit der Kapitelltypen völlig die Augen befriedigen. Schlagende Aufschlüsse tragen zur Datierung des Gebäudes bei: die Akanthuskapitelle der Apsis mit ihrem beachtenswerten Blattschnitt, Tauben an den Ecken und hohen kreuzgeschmückten Kämpfern, was man für charakteristische, auf das 5. nachchristliche Jahrhundert hinweisende Merkmale hält. Neben den schneeweißen Marmorkapitellen und den vielfarbigen Säulensteinen verliehen die musivischen Wandmalereien, die in Gold und blauer Farbe ausgeführt und fein gegliedert sind, der Kirche eine außerordentliche Pracht. Leider war ein großer Teil von den Mosaiken schon vor dem letzten Brande längst vernichtet oder durch absichtliche Überstreichung unsichtbar gemacht worden. Gut erhalten war ein Wandmosaik, welches den hl. Demetrius in buntem kostbarem Gewande zeigte. In einem anderen Wandmosaik ist er zwischen einem Bischof und einem Notabeln aufrecht in weißem Kleide dargestellt. Andere sehr beachtenswerte an die hellenistische Kunstweise erinnernde Mosaiken zierten die Nordwand der Kirche. Alles in allem dürfte man diese Mosaiken als die besten Muster byzantinischer Kunst, die um vieles den berühmten Mosaiken von Ravenna überlegen sind, bezeichnen. Die Datierungsfrage nach der baukünstlerischen Ausgestaltung der Demetriuskirche hat bisher die zünftigen Forscher stark in Anspruch genommen, ohne sie zu abschließenden Ergebnissen zu führen. Jedenfalls darf man wohl unbedenklich annehmen, daß die ursprüngliche Basilika an Stelle eines früheren Martyriums im 5. Jahrhundert erbaut worden ist, worauf, wie gesagt, mehrere kunstgeschichtliche Indizien hinweisen. Das mittelalterliche Buch der Wundertaten des hl. Demetrius nennt als Erbauer des Salonikier Heiligtums einen Leortius, Präfektus von Illyrien. Aus glaubwürdigsten Quellen erfahren wir, daß er in der Tat als Präfektus von Illyrien in dem Jahre 412—413, jedenfalls aber vor dem Jahre 441 amtiert hat. Die von diesem Leortius erbaute Basilika ist infolge eines Brandes, der zwischen den Jahren 629 und 634 ausgebrochen ist, stark beschädigt worden, und soll bald darauf durchgreifend repariert worden sein, offenbar doch ohne im Grundriß und Aufbau Veränderungen erfahren zu haben. Die oben erwähnten Wandmosaiken sind Werke des 7. Jahrhunderts und nach dem Brande entstanden, der zwischen die Jahre 629—634 zu setzen ist. Freilich konnte der Bau und sein Malerschmuck während der darauffolgenden Jahrhunderte nicht ohne weitere Veränderungen und Zutaten geblieben sein, jedoch sind diese zumeist von untergeordneter Bedeutung. Man hat geglaubt, daß zur Zeit des byzantinischen Kaisers Leo III. (717—741) die Basilika neuen Mosaikschmuck erhalten und andere Verbesserungen erfahren hat; diese Auffassung beruht aber auf einer irrtümlichen Erklärung einer Inschrift, die nicht von Kaiser Leo III., sondern vielmehr von einem gleichnamigen Eparchos von Saloniki, einer Person wohl des 7. Jahrhunderts, berichten soll. Trotzdem sah man in der Demetriuskirche neben den Mosaiken auch Wandmalereien des 14. und 15. Jahrhunderts und in dem Narthex Kalenderaufzeichnungen aus dem 15. Jahrhundert.

Die Berichterstattung byzantischer Autoren erlaubt uns den Glanz des Demetriusheiligtums in seiner vollen Blütezeit annähernd zu vergegenwärtigen. Der berühmte Metropolit von Saloniki Eusthatius († ca. 1193), der neben seinen theologischen auch die klassischen Studien kultivierte und uns die bekannten Scholien zu Homer hinterlassen hat, ruft in einer Lobrede auf den Märtyrer aus, daß seine zeitgenössischen Salonikier das Heiligtum ihrer Patrone als ein zweites Paradies ansahen. In ihm befand sich, abgesehen von anderen Kostbarkeiten, der als vornehmstes Kleinod betrachtete Leib des hl. Demetrius, welcher in einem reichgezierten Sarkophage unterhalb eines ebenso reich dekorierten Ziboriums unversehrt aufbewahrt worden war, aus dem Salböl floß, das unzählige Wunder tun sollte. Um den Sarg des Märtyrers sammelten sich Korporationen von Priestern und Mönchen, Psalterchören, Gottesgelehrten und Pilgern, die aus jedem Lande der Christenheit hierher strömten. Wunderbare Weihgeschenke bedeckten den Sarg, Seiden- und Sammetstoffe die Zugänge zu ihm; ewige Glaslampen und Leuchter brannten um das wundertätige Kleinod. Die Zeremonien in dem Heiligtum wurden mit großem Pomp abgehalten, und zwar während der Panegyrie des Heiligen, die mehrere Tage andauerte und mit einer vielbesuchten Handelsmesse verbunden war.

Die Basilika war mit prächtigen Anlagen, Brunnen und Nebengebäuden umgeben; noch heute erhebt sich dort die altbyzantinische Phiale, d. h. ein von Säulen umgebener Marmorbrunnen, der mit gewölbtem Dache versehen ist. Das mittelalterliche Buch der Wundertaten des hl. Demetrius berichtet auch von einstigen Wandmalereien des Heiligtums; auf seinen Wänden nämlich hatten die frommen Salonikier alle Kriegszenen dargestellt, wobei der Märtyrer ihnen die Rettung und den Sieg gegen die Barbaren geschenkt hatte. Öfters soll der Märtyrer nach dem Volksglauben selbst für die von ihm geschirmte Stadt gekämpft haben. Als die verschiedenen slawischen Stämme schon zur Zeit Justinians sich von Norden gen das Ägäische Meer bewegten und das ganze Mazedonien überflutend, wiederholt im Laufe des 6. und 8. Jahrhunderts, Saloniki vergeblich belagerten, soll der hl. Demetrius seine Heimatstadt gerettet haben, indem er bald als bewaffneter Krieger, bald als blonder, weiß gekleideter Ritter usw. die Stürme der Feinde abwies. Auch in späteren Zeiten hat man dem hl. Demetrius die Rettung Salonikis zugeschrieben; die christlichen Bewohner glaubten ihn mitten unter sich kämpfend zu sehen, wie die alten Griechen ihre Götter und Heroen bei Marathon und Saloniki. Wie tief der volksreligiöse Sinn der Orientalen in diesem Punkt, ich meine im Beistand des hl. Demetrius bei Kämpfen gegen die Ungläubigen, sich erhalten hat, das können auch Beispiele aus unserer unmittelbaren Gegenwart erweisen. Während des Balkankrieges in der Sarantaporosschlacht (1912), die das Schicksal Salonikis besiegelte, behaupteten griechische Jägerregimenter, den hl. Demetrius mit eigenen Augen gesehen zu haben, wie er ihnen zum Sieg verhalf. So zeitigt noch in unserer Zeit die Legendenbildung im Lande der wärmeren Sonne neue Blüten. Die Dankbarkeit der Salonikier gegen ihren Schutzheiligen für die Rettung der gemeinsamen Heimat hallt noch heute hell und melodisch wider in einem Epigramm unter dem oben angeführten Mosaikbild, das den Märtyrer zwischen einem Bischof und einem Notabeln zeigt, und das gleichfalls in Mosaik ausgeführt ist. In diesem Epigramm wird der Heilige als der starke Wall seiner Heimatstadt wider die Flut der andringenden Feinde bezeichnet. Es ist hier nachzutragen, daß Mosaiken mit Darstellungen der Wundertaten des Heiligen zur Rettung Salonikis aus Feindeshand vor einigen Jahren bei einer Reparatur des Heiligtums entdeckt wurden; die aber damals in der Stadt herrschten, ließen diese Mosaiken sofort wieder überstreichen.

Es war bestimmt, daß das Demetrius-Heiligtum nicht immer ein christliches Bethaus blieb. Im April des Jahres 1430 unter der Regierung des Sultans Murat fiel Saloniki in die Hände der Türken, die schon vorher wiederholt bis zum Gestade des Thermäischen Golfes vorgedrungen waren und selbst Saloniki, wenn auch vergeblich, belagerten. Der Sultan Murat überließ in toloranter Weise den auch sonst privilegierten Bewohnern das Demetriusheiligtum, das aber bei der Eroberung seiner Schätze, Kleinodien und Reliquien

schonungslos beraubt wurde. Es blieb in christlichen Händen wenigstens bis zum Jahre 1481, um später in eine Moschee umgewandelt zu werden unter dem Beinamen Kassimie-Dzami. Verschwunden und verklungen sind seitdem dort die pomphaften christlichen Wallfahrtsfeste und Panegyrien, von denen das byzantinische und sonstige Schrifttum des Mittelalters voll ist. Die Türken fügten zu der Basilika ein Minaret und ließen in ihrem Turmraum verschiedenes einbauen. Nicht selten war der Eintritt ins Heiligtum den Christen gegen kleine Gaben zulässig. Selbst die Türken von Saloniki und Umgebung zeigten und zeigen noch eine besondere traditionelle Verehrung für den hl. Demetrius. Das erklärt sich einigermaßen aus der Tatsache, das die Vorfahren von vielen heutigen, in ihrer Religionsübung sehr strengen Mohammedanern in Mazedonien einst vor Christus und der Madonna knieten.

Endlich kam der Tag der Wiedergabe. Am 26. Oktober 1912, gerade an dem Festtage des hl. Demetrius, zog die griechische Armee unter Führung des sieggekrönten und weitsichtigen Königs Konstantin in Saloniki ein. Bald darauf wurde das Demetriusheiligtum, das einstige so angesehene religiöse Zentrum im ganzen Orient, nach so vielen Jahrhunderten dem christlichen Kultus feierlich übergeben. Dabei ist als ein rühmliches Zeugnis für den König Konstantin anzusehen, der immer von der wärmsten Sorge für die byzantinischen Denkmäler seines Landes beseelt war und sich unter anderem als Präsident der vielverdienten Archäologischen Gesellschaft in Athen hervorgetan hat, daß er vorsichtige Arbeiten zur Erhaltung, Befestigung und wissenschaftlichen Untersuchung der wieder eingeweihten alten Metropolitankirche befohlen hat. Möge es energischer griechischer Denkmalspflege gelingen, von diesem so wichtigen durch das Feuer zerstörten Monument noch zu retten, was zu retten ist.

NEKROLOGE

Gustav Klimt. Unser Wiener Mitarbeiter, Herr Dr. Hans Tietze, der zurzeit auf dem italienischen Kriegsschauplatz tätig ist, hat unter dem Eindruck der Todesnachricht des von tückischer Krankheit so früh dahingerafften großen Künstlers einen Nachruf verfaßt, der uns leider bei der Schwierigkeit der Verkehrsverhältnisse noch nicht erreicht hat. Wir müssen also die für diese Nummer angesetzte Veröffentlichung noch etwas aufschieben.

PERSONALIEN

Am 14. Februar begeht **Carl von Marr** seinen sechzigsten Geburtstag. Der Künstler kann mit Befriedigung auf seine geleistete Arbeit zurückblicken, denn als Künstler, Lehrer und Ausstellungsleiter sind ihm Erfolge und Anerkennung in reichem Maße zuteil geworden. Seine leichte Hand und eine glänzende Erfindungsgabe konnten nicht auf großen Widerstand stoßen. Neben den großen dekorativen Malereien dürften wohl seine Freilichtbilder, in denen Figuren und Landschaften in reinster Daseinsfreude zusammenklingen, das beste und wertvollste Stück seiner Kunst ausmachen. Carl von Marr wurde in Amerika geboren, hat aber in Deutschland studiert und sich vornehmlich unter Wilh. von Lindenschmit gebildet. Seit 1893 gehört er selbst als Lehrer der Münchener Akademie an und übt von dieser Stelle aus vermöge seiner technischen Begabung einen nachhaltigen Einfuß auf die Künstlerjugend Münchens aus.

AUSSTELLUNGEN

Leipziger Kunstverein. Ausstellung der Neuerwerbungen der graphischen Sammlung des Museums der bildenden Künste (I. Abteilung). Diese erste Schau der Erwerbungen von 1916/17 umfaßt sämtliche Zeichnungen und die graphischen Blätter der älteren Epochen, rund 200 Blatt. Die gleichzeitig erworbenen, etwa 400 graphischen Blätter der neueren Zeit und illustrierten Werke werden in Auswahl in einer zweiten Ausstellung vorgeführt werden. Diese stattliche Zahl von Erwerbungen erklärt sich durch günstige Käufe und größere Schenkungen seitens der Besitzer aus den Ausstellungen von Leipziger Privatbesitz 1915/16 im Kunstverein. Auf diese Weise gelang es, die Abteilung der Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, welche eine der Stärken der Leipziger Galerie sowohl wie der graphischen Sammlung ausmacht, noch durch Blätter größter Seltenheit und Wichtigkeit zu ergänzen. Hervorgehoben seien vor allem eine Aktstudie zur rechten Figur auf dem Fresko der Casa Bartholdy »Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen« von Cornelius, eine wunderbare temperamentvolle Federzeichnung »Falkenbeize in zerklüftetem Felsental« von Carl Philipp Fohr und eine aquarellierte bildmäßige Federzeichnung der Weimarer Malerin Luise Seidler, die sich in einem biedermeierlich gotischen Zimmerchen das Haar flicht, von Georg Kersting, ein direktes Gegenstück zu dem Ölgemälde der Künstlerin als Stickerin in Weimar. Diesen Werken schließen sich in Bedeutung und Schönheit fast gleichwertig an: drei italienische Landschaftszeichnungen von Heinrich Reinhold, wovon die eine mit bloßer Bleistifttechnik ein kraftvolles Bild italienischer Bodenstruktur bietet, eine andere eine nazarenisch streng stilisierte großzügige Ansicht von Amalfi. Diesem strengen Stil von lichter Klarheit entspricht auch eine große Federzeichnung von Franz Horny, die eine komponierte Campagnalandschaft mit dem Blick auf Roms Peterskuppel und bäuerliche Staffage von echter Nazarenerwürde aufweist. Von Ferdinand von Olivier geben die drei neuerworbenen Blätter eine ganze Entwicklung aus dem 18. Jahrhundert heraus zur nazarenisch idealen Landschaftszeichnung von wunderbar stiller Größe. Die frühen Blätter beweisen aber bereits, was für malerische, romantisch erregte Kompositionen temperamentvoller Strichführung ein genialer Künstler aus dem sentimentalen Geist und der einförmigen Tupftechnik der Zopfstil-Zeichnung zu entwickeln verstanden hat. Das Bildnis der Henriette Herz, 1820 von Julius Schnorr von Carolsfeld für Preller in Rom gezeichnet, ist von ebenso hoher geschichtlicher Bedeutung wie künstlerischer Qualität. Die Deutschrömer Martin und Franz von Rohden sind in mehreren Blättern, worunter eine Herodiasszene von schwingendem Linienreiz hervorragt, in die Sammlung übergegangen. Freilichtvorahnungen berühren uns bei Betrachtung der Wolkenstudie von Gustav Carus, dem Leibarzt der sächsischen Könige, Goethefreund und Angehörigen des Künstlerkreises, der sich um C. D. Friedrich und Kersting scharte. Die aquarellierte Silberstiftzeichnung zweier Kinder im Garten von dem Leipziger Miniaturmaler Friedr. Aug. Junge (um 1820) erinnert an Runges Treuherzigkeit und Anmut der Gestaltung.

Wertvollen Zuwachs brachten für die nun folgende Periode von etwa 1850 bis 1870 die großen Stiftungen der Enkelin und Söhne der Düsseldorfer Carl Friedrich Lessing, Clemens Bewer und Joh. Georg Meyer von Bremen von Zeichnungen, Aquarellen und Ölstudien aus dem Nachlaß der Künstler. Vor allem bestätigen die Blätter den koloristischen Ruhm Düsseldorfs. Interessante impressionistische Zeichnungen, zuweilen von bildmäßiger Abrundung des Weimarers Karl Buchholz, seien hier noch hervorgehoben.

In der modernen Abteilung herrschen die Leipziger und Dresdener vor, letztere besonders dank den Überweisungen des Kgl. Ministeriums des Innern. Der kostbare Klingerbesitz des Museums wurde durch ein lebens-

großes Guaschbildnis Greiners aus der Zeit seiner Erkrankung 1906 und die wundervolle Zeichnung des Urbilds von Klingers »Salome« aus der Pariser Zeit vor allem bereichert. Dazu kommen noch der erste Entwurf in Federzeichnung der Philosophen des Aulabildes und Entwürfe zur Lisztbüste und zu dem Gedenkblatt für die Gefallenen. Ihm schließt sich Greiner an mit einem lustigen Festblatt in Aquarell aus seiner Leipziger Lehrlingszeit, vor allem aber mit zwei Illustrationen zu Calderons Drama »El magico prodigioso«, das eine bildmäßige Federzeichnung, das andere dunkeltoniges Pastell, beide aus der malerisch weichen, temperamentvollen ersten Münchener Zeit 1891. Ein Blatt, »Studien zur Hexenschule«, zeigt schon den Beginn der späteren Epoche des ausgesprochener zeichnerischen Empfindens. Die Leipziger Akademie ist in Zeichnungen von Seliger, Rentsch, Horst-Schulze (Bildnis Greiners) und Franz Hein vertreten. Letzterer in einer größeren Anzahl sehr reizvoller Figurenstudien zu seinen Gemälden und Lithographien, Porträtzeichnungen und einer weichen, farbig gehöhten Zeichnung eines Waldinnern mit Königskerzen, auch Titelentwürfen zu seinen Holzschnittfolgen. Von den jungen Leipzigern interessieren das humoristisch zugespitzte Bildnis Klingers von Walther Hammer, die charaktervollen Kriegsbildnisse und impressionistischen Kriegsszenen von Paul Kother und Paul Schneider und die expressionistisch empfundenen Blätter Hans Mägrs † und Curt Hoelloffs. Unter der Dresdener Gruppe ragt Sterl mit einem Aquarell der Wolga, Lührig mit einer monumentalen Kriegszeichnung und Hegenbarth mit einer in der farbigen Glut des Aquarells Glasgemälden gleichkommenden, im Sinn des Expressionismus stilisierten Darstellung »Gelagerte Familie« hervor. Die Entwicklung des verstorbenen Oskar Zwintscher wird durch mehrere Zeichnungen, zum Teil zu bekannten Gemälden, charakterisiert. Von bezaubernder Rhythmik und Wärme des Striches ist ein liegender weiblicher Akt. Ganz auf fortreißenden Rhythmus gestellt sind die zwei weiblichen Aktzeichnungen Ludwig von Hofmanns. Ihm schließt sich Mackensen an mit einer bildmäßig ausgeführten Worpsweder Landschaft und dem monumentalen und doch so malerisch tonigen Blatt der Sackträgerin.

Franz von Stuck ist durch drei prächtige große Aktzeichnungen und eine Aquarellstudie zu dem Gemälde »Kreuzabnahme« vertreten. Die Münchener beschließen zwei Karikaturzeichnungen von Weisgerber † und Olaf Gulbransson von bekannter Qualität.

Der Impressionismus und Expressionismus von Berlin werden durch je ein Blatt von Meid und Nolde, eine römische Straßenansicht von kribbelndem Leben und eine Seelandschaft in Tuschzeichnung von grandioser Vereinfachung, vertreten. Das Ganze ein durch opferwillige Kunstfreunde gesteigertes, sehr erfreuliches Ergebnis zweijähriger Sammeltätigkeit. *H. Heyne.*

FUNDE

Eine unbekannte Dürerzeichnung. Vor kurzem konnte erst das Dürerwerk durch einen unvollendeten Probedruck (der thronende Sultan) bereichert werden, und schon wieder veröffentlicht das Repertorium für Kunstwissenschaft eine neue Dürerentdeckung. Professor Ernst Ehlers gibt an dieser Stelle das Blatt bekannt, das eine in leichten Aquarelltönen gehaltene Zeichnung ist und aus der bekannten alten Sammlung Grünling in Wien stammt. Dargestellt ist der Körper eines Reihers, und zwar einmal der ganze Vogel in zweidrittel Lebensgröße, das andere Mal nur ein Bein des Tieres. Am oberen Ende des Blattes steht das Dürersche Monogramm und die Jahreszahl 1515.

VERMISCHTES

Eine **Kunst-Kommission im Warschauer Ministerium.** Diese Kommission, die dem Ministerium für Kultus beigegeben ist, besteht aus vier Mitgliedern, und zwar ist die Literatur, das Theater, die Bildhauerei und Malerei mit je einem Vertreter beteiligt.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 21. 1. März 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

GUSTAV KLIMT †

Schwerer noch, als wenn es sonst galt, das Unersetzliche und Unvergleichliche eines Menschen- und Künstlerdaseins in die Summe seines Lebenswerks umzurechnen, wird es mir heute, die Trag- und Wirkweite der künstlerischen Arbeit Gustav Klimts zu ermessen. Uns Wienern der Generation, die nach ihm kam, ist er viel gewesen; aber war es sein künstlerischer Eigenwert oder war es der Umstand, daß er in einem entscheidenden Augenblick an der Spitze eines stürmischen Jugendaufruhrs stand, wodurch sein Name uns durch Jahre hindurch zum Banner geworden ist? Und ist sein Ruhm nicht überhaupt eine Angelegenheit von rein örtlicher Bedeutung? Diese zwei für die Beurteilung Klimts so wesentlichen Fragen widersetzen sich einer bestimmten und eindeutigen Antwort; scheiden wollen, was von seinem Schaffen nichts als wienerisch ist, was der ganzen deutschen Kunst angehört und was ein Teil der großen und unteilbaren Kunst unserer Zeit überhaupt ist, scheint so unmöglich, wie den menschlichen und künstlerischen Wert eines solchen Daseins rein von einander lösen zu sollen. Aus seiner Ganzheit muß ein Künstler begriffen werden; wer dürfte dies mehr fordern als ein Klimt, in dessen persönlichem Wesen schon so viele Widersprüche ineinandergleiten. Wie seltsam steht sein Bild — von der verehrenden Liebe einer kleinen Gemeinde überstrahlt, vom verständnislosen Haß eines großen Haufens umschattet — vor der Erinnerung! Ein altmeisterlicher Revolutionär, ein verfeinerter Naturmensch, ein Gemisch von Satyr und Asket, von Weltmensch und Mönch; ein großmütiger Egoist, mächtigen Instinkten und äußerstem Raffinement hingegeben, ein sinnlich übersinnlicher Freier auch um seine Kunst.

Ein Teil dieser Widersprüche stammt aus der Eindringlichkeit, mit der Klimt, Deutschböhme von Abstammung, Wiener Wesen in sich aufgenommen hat und aus dem Abschnitt Wiener Malerei, in den seinen Wirken fällt. Sein Jugendstil geht in der gleißenden Dekorationsweise auf, der das wirkungsvolle Blendwerk der Hasenauerschen Bauten den entsprechenden Rahmen bot; er hätte ein Virtuos dieser Epigonenkunst werden können, in der eine ermattete Tradition schwächlich stagnierte, zog es aber vor, der Führer der Künstler zu werden, die sich 1897 gegen diesen jammervollen Stillstand erhoben. Was dieser Sezession in ihren Jugendtagen die überraschende Kraft verlieh, war der gierige Lufthunger, das tiefe Bedürfnis nach innerer Erneuerung; bei keinem war es stärker als bei Klimt, der alles Fremde inbrünstig an sich riß und sich in raschem Wechsel mit zahlreichen Vorbildern und Anregungen aus der jählings entdeckten internationalen Kunst auseinandersetzte. Raffinierte Linienkunst und die farbige Verfeinerung des Impressionismus locken den aus seiner früheren Bahn gehobenen Künstler und verbinden sich in naturalistischen Porträts anmutiger Mädchen und Frauen, in Landschaften, zarten Naturstudien aus dem Salzkammergut, und in allegorischen Darstellungen voll schwüler Symbolik zu einem gärenden Übergangsstil, in dem die frühere dekorative Sicherheit den neuen nicht völlig angeglichenen Idealen preisgegeben wird.

Seinen persönlichen Stil fand Klimt im Verlauf der Arbeit an den Deckenbildern für die Universität, dem einzigen großen offiziellen Auftrag, den er jemals erhalten hat und der zu einer tiefen Kränkung für den Künstler, zu einer gründlichen Schande für Auftraggeber und Empfänger, für Presse und Publikum von Wien geworden ist. Vor dem höhnenden Pöbelgeschrei um diese Bilder ist Klimt tief verletzt zurückgewichen, sie sind niemals an den Ort ihrer Bestimmung gelangt; aber sie bleiben Marksteine seiner künstlerischen Entwicklung. Die ersten beiden, die Medizin und die Philosophie, gehören noch jener Stufe des Tastens an, das dritte, die Jurisprudenz, zeigt den reifen Klimt; die impressionistischen Anwandlnngen sind überwunden, die Aufgabe der Flächenfüllung wird mit erstaunlicher Klarheit erfaßt. Nun braucht er die größte Kraft der plastischen Erscheinung nicht mehr zu scheuen; die Leiber verschwimmen nicht mehr im farbigen Nebel, sondern besitzen eine scharfe Präzision, die aber nicht die Illusion der Körperlichkeit erweckt; auf raumloser Fläche erblüht die neue Wunderwelt Klimtscher Farben, deren bizarre Leuchtkraft und mysteriöse Phantastik mit der impressionistischen Jagd nach Nuancen nichts mehr zu schaffen hat.

Diesen Stil hat Klimt in der Folgezeit immer zielbewußter ins Dekorative ausgebaut; immer hieratischer wurde die Haltung der Figuren, immer toller die bunte Pracht der Hintergründe, die wie ein Mosaik aus Gold und schimmernden Kleinodien die Körperlichkeit der Menschengestalt aufzehren; um dieselbe Zeit löst sich auch in den Landschaften die Luft zwischen den schlanken Stämmen zu rhythmisch rieselndem Goldregen auf und gleichen die Baumkronen den Zaubergrotten juwelenschürfender Gnomen. Die Gefahr dieser Richtung, ins Kunstgewerbliche zu verfallen, war groß; vielleicht nicht so sehr für den Meister selbst, der mit seinen allerletzten Werken zu größerer Einfachheit zurückgekehrt ist und in ihnen zwingenden Natureindruck mit dem aufs äußerste geläuterten dekorativen Geschmack zwanglos verschmilzt, als für den großen Kreis geringerer Begabungen, auf die er Einfluß gewonnen hat. Der kunstgewerblichen Rührigkeit, die in der Wiener Kunstgewerbeschule ihre Pflanzstätte und in der Wiener Werkstätte ihr gewerbliches Zentrum

besitzt, war Klimt ein Führer; für manche schwache Kraft, die nur seine äußerlichen Züge sah und nachahmte, wurde er zum Verführer. So wurde sein Name zum Ausdruck eines Neuwiener Geschmacks oder einer Neuwiener Entartung in der Kunst; einer kunstgewerblich oder literarisch orientierten Malerei mit stark erotischem Einschlag, der sich höchstens ein gewisser müder Linienreiz nachrühmen läßt.

Durch diese Wirkung ins Breite vergröbern sich die Züge des Meisters, der allerdings an all diesen Eigenschaften teil hat, aber durch seine Persönlichkeit zu einer vollgültigen Lebendigkeit verschmolz, was bei den Nachahmern zu einseitigem Artistentum entartete. Seine dekorative Grundanschauung, die ihn schneller als andere die impressionistische Zeitströmung überwinden ließ, führte ihn nicht zum Verzicht auf schöpferische Gestaltung des Weltbildes; seine Komposition sollte nicht ein bloßes Abbild der Außendinge sein, sondern harmonisch eingeteilte Fläche, aber jede Einzelheit in ihnen ist von intensivstem Erleben getränkt, ist gleichzeitig Träger geistigen Ausdrucks. Diese doppelte Bemühung zeigt Klimt um das höchste Ziel aller Kunst ringend, aber es mag sein, daß ihm gerade in seinen großen Bildkompositionen diese schwierigste Synthese nicht immer gelang. Um dem dekorativen Reichtum ein Gegengewicht zu halten, bedurfte es großer, gewaltiger Stoffe von so allgemeiner Gültigkeit, daß ihnen auch im goldstarrenden Prunkkleid Sinn und Wirkung sicher bliebe. Solche Stoffe aber gehen über individuelle Erfindung hinaus, sie gibt es nur in den starren und beseligenden Schranken einer festgefügten Tradition; was dem Künstler von Byzanz die unantastbare Hieratik seiner Themen zum Geschenke darbot, mußte der moderne Künstler aus sich heraus neu schaffen. Vielleicht ist er nur das einzige Mal, da er in dem »Kuß«, den die Wiener Staatsgalerie besitzt, die schrankenlose Hingabe an die menschlichste aller Empfindungen gestaltete, seinem Ziele nahe gekommen; sonst fallen die Elemente dieser Bilder leicht auseinander und es bleibt nur ein bunter Teppich, wo ein Stück Lebendigkeit erschaffen werden sollte.

Deutlicher lassen die Frauenbildnisse Klimts die Richtung seines Weges verfolgen. Die Frau hat Klimt tief erlebt und als echter Erotiker aus sich geschaffen; in jede Linie ihres Leibes und Kleides, in jedes Lächeln und jede Bewegung hat er sich eingefühlt, jede Äußerung ihrer Lebendigkeit schmeichelnd erfaßt, aber was er malt und zeichnet, ist keine Widergabe bloßer Wirklichkeit; sein Frauentypus ist Erlebnis und Sehnsucht zugleich, wahr und unwahr, Bekenntnis eines Künstlers. Sein erotisches Wesen — Hingabe an den Stoff und zugleich seine Meisterung — machen Klimt zu einem Künder der weiblichen Schönheit; Tausende von Zeichnungen erzählen, wie tiefernst es ihm um diesen Kult zu tun war. Mit unermüdlichem Fleiß hat Klimt sein Ziel, diese selbstverständliche und ewig geheimnisvolle Schönheit, umschlichen, belauert, verfolgt; seine Hand hat gelernt, das Zarteste mit stählerner Genauigkeit zu erfassen. Die Zeichnungen Klimts bilden seinen unbestreitbarsten Anspruch auf den Titel der Meisterschaft; ihre gefühldurchzitterte Geschmeidigkeit ist in der ganzen Kunst von heute ohne gleichen.

Dieser fanatische Fleiß, der jedem Bild und Bildteil mit einem Berg vorbereitender Zeichnungen vorarbeitete, war nicht nur Huldigung der Frau, sondern auch Kult der Kunst. Seine Bilder, in denen die seelische Sorglosigkeit orientalischer Paradiese atmet, sind das Ergebnis schwerer, ehrlicher handwerklicher Arbeit; denn Klimt war seine Arbeit eine ernste und heilige Sache. Er hat eine Zeit, der die Kunst nur ein Gewerbe oder eine leichtfertige Vergnügung war und eine Stadt, in der diese frivole Auffassung am unbeschränktesten um sich gegriffen hatte, zu einer ernsteren Auffassung gezwungen; das ist das Geheimnis seines starken Erfolges in den ersten Jahren der Sezession. Der heilige Frühling jener Zeit war Klimts Werk; er flößte den Künstlern der Vereinigung die Selbstlosigkeit ein, ihr Werk um des Werkes willen zu tun, etwa — in einem bestimmten Fall — ihre Arbeit von Monaten als Huldigung für Klingers Beethoven darzubringen; um ihn scharten sich auch in der Folge alle jene, die der Kunst einen heiligen Bezirk wahren wollten, in den der Lärm des Tagesgetriebes nicht eindringen sollte. Daß ein solcher Sieg über den natürlichen Instinkt des breiten Publikums nur ein kurzlebiger sein konnte, ist begreiflich, Klimt zog in die Einsamkeit hinaus; uns aber geziemt es, in der Stunde trauernden Gedenkens am nachdrücklichsten daran zu erinnern, daß er die künstlerische Sittlichkeit besaß, ohne die alle geniale Begabung nur Streu im Winde bleibt. Durch dieses Ethos, diese Ehrfurcht vor seiner Arbeit, diese Treue zu seinem Werk bleibt Klimt Vorbild und Meister der Jüngsten, und vielleicht sind die seine echtesten Schüler, die mehr seiner Gesinnung nachleben als seinen Stil nachahmen.

Weil Klimt die angestammte Eigentümlichkeit der Wiener Malerei zu neuer Idealität zu erwecken verstand, ist er für die Kunst dieser Stadt — gegen deren Willen — von entscheidender Wichtigkeit gewesen; in dieser lebendigen Durchdringung liegt aber auch ein Teil seiner allgemeinen Bedeutung; so sehr er einer allgemein gültigen Sprache der Kunst entgegenstrebte, so zieht doch auch die Krone seines Gewächses ihre Eigentümlichkeit aus der Kraft, die die Wurzeln speist. Klimt hat die Wiener Malerei, deren Vorzüge und Fehler in seiner Persönlichkeit wie in einen Brennpunkt zusammenliefen, aus der Vereinsamung, in der sie verkümmerte, wieder in die große Welt zurückgeführt, hat sie wieder gelehrt, sich kämpfend ihrer Lebendigkeit bewußt zu werden und ihr einen Platz erobert, der scharf von den anderen Richtungen deutscher und sonstiger Gegenwartskunst abstach; er hat an der Wende des neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert mehr als irgend ein anderer die Eigentümlichkeit Wiens in der Kunst gewährleistet. Daß die Stadt, in der er so festgewurzelt war, daß kein lockender Ruf ihn ihr je abspenstig machen konnte, ihm für diese fordernde Liebe und beschämende Treue keinen Dank wußte, ist zum Überdruß bekannt; nun hat sie dem Toten ein Ehrengrab gewidmet. Der Tragödie dieses Wiener Lebens durfte das Satyrspiel nicht fehlen. *HANS TIETZE.*

NEKROLOGE

In Düsseldorf starb am 21. Februar Dr. **Hermann Board,** Sekretär der Kgl. Kunstakademie und Konservator ihrer Sammlungen. Board, der ursprünglich Architekt gewesen war, hatte in Heidelberg mit einer Arbeit über S. Maria im Kapitol zu Köln promoviert und sich dann um die Kunsthistorische Abteilung der großen Düsseldorfer Ausstellung von 1902 verdient gemacht. Im Jahre 1903 wurde er als Nachfolger Schaarschmidts an die Akademie berufen und erhielt später mit dem Professortitel einen Lehrauftrag für Kunstgeschichte. Boards Verdienste lagen hauptsächlich auf dem Gebiete des Ausstellungswesens. Die Düsseldorfer Ausstellung für christliche Kunst von 1909 war im wesentlichen auf seine Initiative zurückzuführen. Sein Lieblingsmaler war Eduard von Gebhardt, dem er ein größeres literarisches Werk widmen wollte; die Vorrede zum Katalog der Dresdener Gebhardt-Ausstellung von 1916 kann als eine Vorstudie dazu betrachtet werden. Unvollendet blieb auch eine Geschichte der Düsseldorfer Akademie zum Jahrhundert-Jubiläum im Jahre 1919, mit deren Abfassung er von der Direktion betraut war. Viele Kunstgelehrte, die unter Boards Führung die wertvollen Sammlungen der Akademie besichtigten, werden dem liebenswürdigen, auf dem Gebiete der Düsseldorfer Malerei sehr erfahrenen Manne ein freundliches Andenken bewahren. *C.*

In München ist der Maler **Franz Simm** im Alter von 65 Jahren gestorben. Simm wurde am 24. Juni 1853 in Wien geboren, war ein Schüler der Wiener Akademie, wo er kurze Zeit unter Feuerbach, hauptsächlich aber bei Ed. von Engerth gearbeitet hat. 1881 ging er auf fünf Jahre nach Rom und dann zu ständigem Aufenthalt nach München. Weniger durch seine Wandbilder in Tiflis und Wien als vielmehr durch seine Illustrationen für die Fliegenden Blätter und besonders durch seine Genrebilder, die aus dem Leben der Biedermeierzeit ihre Stoffe holten, ist der Künstler zu größerer Beachtung gelangt. Verschiedene öffentliche Galerien, darunter auch die Nationalgalerie, besitzen Werke seiner Hand.

PERSONALIEN

Dr. **Oskar Fischel,** Privatdozent der Kunstgeschichte an der Berliner Universität, besonders bekannt durch seine Raffael-Forschungen, ist zum **Professor** ernannt worden.

Der **neue Direktor des Leipziger Stadtmuseums.** Als Nachfolger des verstorbenen Professors Dr. Kurzwelly ist der bisherige Direktorialassistent Dr. Friedrich Schulze zum Direktor ernannt worden. Dr. Schulze hat sich mit seinen Arbeiten über das deutsche Studententum, die Freiheitskriege und Napoleon und mit seinem 1917 erschienenen Buche »Hundert Jahre Leipziger Stadttheater« als ein Erforscher und Kenner der Leipziger Stadtgeschichte erwiesen und galt seit Kurzwellys frühem Heimgang gleich als der gegebene Nachfolger. Gerade an dieser Stelle wünschte man sich keinen ins Weite schweifenden »europäischen« Museumsdirektor, sondern einen Mann, der wie Kurzwelly fest auf heimischem Boden steht und vom Häuslichen ausgeht. Was Kurzwelly mit socher Kleinarbeit mittelbar für die große Kunsthistorie beigetragen hat, ist von auswärtigen Fachgenossen, die sein Museum besucht haben, oft rühmend anerkannt worden. Dem Nachfolger wünschen wir, daß er auf der gleichen Bahn voranschreiten möge.

Die **Königliche Akademie der Künste** in Berlin hat folgende Künstler zu Mitgliedern gewählt: Hans Thoma; den bekannten Simplizissimus-Zeichner Olaf Gulbransson; den Architekten Prof. Josef Schmitz in Nürnberg, der sich als Kirchenerbauer und Bewahrer nürnbergischer Stadtschönheit einen berühmten Namen gemacht hat; den als Städtebauer sehr erfolgreichen Architekten Hermann Jansen in Berlin und den Berliner Bildhauer Prof. August Kraus, von dem die Nationalgalerie soeben zwei Bronzewerke erworben hat.

Vorstandswahl im Verband **deutscher Illustratoren.** In der ordenlichen Hauptversammlung des Verbandes sind: J. Bahr zum Vorsitzenden, Prof. E. Doepler zu dessen Stellvertreter, H. Tischler zum Schriftführer, P. Brockmüller zu dessen Stellvertreter, R. Binde zum Kassenwart und zu Sachverwaltern Otto Marcus und Prof. Schlabitz gewählt worden.

Der Privatdozent Dr. **Herbert Koch** in Bonn, zurzeit Dolmetscher im Görlitzer Griechenlager, erhielt einen Ruf an die Universität Jena als außerordentlicher Professor der Archäologie und Leiter des archäologischen Instituts als Nachfolger des verstorbenen Professors Botho Graef.

AUSSTELLUNGEN

Ein neues Kunstausstellungsgebäude in München. Anläßlich seiner goldenen Hochzeit hat König Ludwig III., den Traditionen seines Hauses getreu, auch der bildenden Kunst gedacht und die Summe von 1200000 M. zur Errichtung eines vornehmen Ausstellungsgebäudes für bildende Kunst und Kunstgewerbe auf dem Terrain des alten botanischen Gartens gestiftet. Damit tritt die Frage eines neuen Ausstellungsgebäudes in München, die seit der Wiederverwendung des staatlichen Ausstellungsgebäudes am Königsplatz für Museumszwecke besonders akut geworden ist, in ein neues Stadium. Wie erinnerlich, hat man der obdachlos gewordenen Sezession ursprünglich einen Bauplatz auf dem oben genannten Terrain zugesichert, und es hatte sich auch schon ein Stifter gefunden, der für die notwendigen Baukosten eine größere Summe als Grundstock zur Verfügung stellte. Ohne weitere größere staatliche Hilfe freilich würde die Sezession nie ein würdiges Haus sich errichten können. Es schien aber nun bedenklich, daß der Staat einen Ausstellungsbau eigens für eine Künstler-Organisation errichtet, deren Weiterentwicklung sich nicht recht übersehen läßt und die auf jeden Fall durch eine in solch großem Umfang gewährte staatliche Unterstützung eine Sonderstellung einnehmen würde, die ganz kritisch betrachtet doch nicht so verdient erscheint. Viel glücklicher ist nun der Gedanke, den die Stiftung des Königs zugrunde legt. Man will einen neuen Ausstellungsbau schaffen, in dem die gute, vorwärtsführende Kunst wie das Kunstgewerbe zu Gast geladen werden wird, und man kann hoffen, daß in dem neuen Bau, wie jetzt die Verhältnisse liegen, zunächst die alte wie die neue Münchener Sezession zu Worte kommen werden. An eine Niederlegung des Glaspalastes wird nicht gedacht. Er soll in das neue Bauprojekt mit einbezogen werden. Wenn man dem Riesenglasbau auch keine große Schönheit nachrühmen kann und seine Unterhaltung unverhältnismäßig viel verschlingt (200000 M. im letzten Jahr), so ist er doch im Innern noch immer zweckmäßig und gut verwendbar und kann der Münchener Künstler-Genossenschaft noch auf Jahre hinaus als Ausstellungsgebäude dienen. Die Hauptfront des neuen Ausstellungsgebäudes soll auf die der Nordfassade des Justizpalastes gegenüberliegende Seite zu stehen kommen, was auf jeden Fall dem architektonischen Gesamtbild, wie vor allem der Nordfassade des Justizpalastes sehr zu statten käme. *A. L. M.*

Zum **60. Geburtstage** (8. März) von Prof. **Hans Herrmann,** dem bekannten Berliner Maler, wird im Künstlerhause in der Bellevuestraße eine alle Schaffensperioden des Künstlers umfassende Ausstellung veranstaltet werden.

SAMMLUNGEN

Neuerwerbungen der Berliner Nationalgalerie. Mit erfreulichem Eifer erweitert die Nationalgalerie ihren Besitz an zeitgenössischer Kunst. Von Dora Hitz ist eine »Kirschenernte« der Sammlung als Geschenk zugefallen. Von Konrad von Kardorff wurde eines seiner besten Bildnisse, das seines Vaters, des Abgeordneten Wilhelm von Kardorff erworben, von Leo von König das »Bohêmecafé«. Von dem durch den Krieg dahingerafften Waldemar Rösler wurde eine sehr charakteristische Landschaft und von Max Slevogt ein »Trabrennen« und eine »Vogesenlandschaft« angekauft. An Bildhauerwerken erwarb die Nationalgalerie zwei lebensgroße Bronzen von Professor August Kraus und von Professor Louis Tuaillon die Umarbeitungen der Standbilder auf der Kölner Rheinbrücke, der Reiterfiguren Kaiser Friedrichs III. und Kaiser Wilhelms II.

Die Vereinigung Züricher Kunstfreunde hat **Böcklins »Venus Genetrix«** erworben und das Gemälde dem Züricher Kunsthause zur Ausstellung überwiesen.

FORSCHUNGEN

Die **»Venus mit dem Orgelspieler« von Tizian** im Kaiser-Friedrich-Museum. Im Februarheft der Amtlichen Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen erstattet W. von Bode nunmehr Bericht über die neue Tizianerwerbung. In einer einleitenden Besprechung legt er mit größter Wahrscheinlichkeit dar, daß das Uffizienbild, die Venus ohne den Orgelspieler, wohl das 1548 an Kaiser Karl V. nach Augsburg gesandte Gemälde gewesen sein muß. Aus der Umgebung des Kaisers ist dann der Wunsch laut geworden, von dem Bilde eine Wiederholung zu besitzen, und auf diese Weise sind dann die verschiedenen Varianten mit dem Orgelspieler — den wenig glücklichen Gedanken mit dem Orgelspieler führt Bode auf den Wunsch der Besteller zurück — entstanden.

Die Vergangenheit des neuen Berliner Bildes ist leider noch in Dunkel gehüllt. Eine stilistische Vergleichung mit den beiden Madrider Bildern und der Uffizien-Venus fällt nicht zu ungunsten der Berliner Venus aus. Ganz besonders sogar muß die glücklichere Lösung der Situation und der größere Reichtum der Farben und der landschaftlichen Schönheit hervorgehoben werden. Aus diesen Gründen kommt W. von Bode zu dem Ergebnis, daß wir es mit dieser neuen Erwerbung mit einem eigenhändigen Werk Tizians zu tun haben.

FUNDE

In der Sitzung des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande vom 17. Februar machte Geheimrat Marx in Bonn von einem **neuen und wichtigen Fund** Mitteilung. Der Vortragende erklärte ein in der Gegend der Mündung der Mosel gefundenes Bildwerk aus Marmor, das die große Göttin von Pessinus aus dem Lande der keltischen Galater darstellt, von ihrem Löwen begleitet. Die Rückseite zeigt das bärtige Haupt vermutlich eines besiegten Germanen, unter dem sich die keltische Weihe-Inschrift des keltischen Siegers in griechischen Buchstaben, etwa des ersten Jahrhunderts n. Chr., befindet. Die Inschrift wurde gedeutet: »Kasios des Ansankatnos Sohn, der Oberst, der Großen Göttin.« Das Bildwerk ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil es die erste keltische Inschrift enthält, die bis jetzt in dem Lande der Mosel gefunden ist.

VEREINE

Der Badische Kunstverein zu Karlsruhe, einer der ältesten seiner Art, begeht im Februar 1918 die Jahrhundertfeier seines Bestehens. Geheimrat Dr. Obser hat dem Jahrhundertkind in der »Pyramide« einen äußerst lesenswerten Geburtsführungsschein für die Zeit seiner ersten 25 Lebensjahre geschrieben. Zuerst nur ein Pflegekind eines künstlerisch gerichteten Zweiges der gesellschaftlich und literarisch orientierten Museumsgesellschaft, hatte der »Verein für bildende Künste« von Anfang an der Schutzherrschaft des Großh. Hauses sich zu erfreuen, die ihm bis heute erhalten blieb. Eine Reihe von badischen Künstlern, deren Namen und Werke verzeichnet werden, gehörten dem jungen Vereine an, der sich 1821 in einen Badischen Kunst- und Industrieverein umwandelte, aber schon 1832 sich wieder zum Badischen Kunstverein läuterte, als welcher er heute noch im eigenen zu Anfang unseres Jahrhunderts von Großherzog Friedrich I. gestiftetem Heim besteht. *B.*

VERMISCHTES

Der gesamte **handschriftliche Nachlaß Jakob Burckhardts,** der 110 Bände umfaßt, ist jetzt vom Staatsarchiv in Basel erworben worden.

LITERATUR

Fritz Burger, *Cézanne und Hodler.* Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart. Mit 195 Abbildungen, 2. Auflage. 1918, Delphin-Verlag, München.

Die neue Auflage des Burgerschen Werkes über moderne Kunst unterscheidet sich vorteilhaft von der ersten durch eine Klärung und Vereinfachung des Textes, die der Herausgeber W. Dexel, ein Schüler des gefallenen Autors, besorgt hat. Fast hätte man gewünscht, daß das Buch in eine gedrängtere Form gebracht worden wäre, das heißt, daß man von der Würdigung kleinerer moderner Künstler abgesehen hätte. Denn ganz zu schweigen von dem Problematischen in der Besprechung dieser Künstler, wo das Wesentliche häufig gar nicht gesagt ist, gibt es schmerzhafte Vergleiche und Zusammenstellungen, wie etwa die Gegenüberstellung von Millet und Genin. Man hat sich jedoch wohl schon aus Pietät vor dem verstorbenen Autor gescheut, solch einschneidende Veränderungen vorzunehmen. Verbesserungen und Ergänzungen sind in dankenswerter Weise in dem Abbildungsband durchgeführt worden. *A. L. M.*

Honoré Daumier, *Holzschnitte.* 1833—1870. Herausgegeben von Eduard Fuchs. Mit 522 Illustrationen. Verlag Albert Langen.

Eduard Fuchs unternimmt es hier, die weitaus größere Hälfte der Daumierschen Holzschnitte in einem Band vereinigt vorzuführen. Da der Verlag jedmögliche Sorgfalt auf eine gute Wiedergabe verwendet hat, Fuchs als ausgezeichneter Kenner eine einwandfreie Auswahl getroffen und dem Ganzen ein sehr lesenswertes Vorwort über Daumiers Kunst und die Bedingungen, aus der sie erwuchs, vorangestellt hat, ist etwas sehr Gutes zustande gekommen, und man möchte wünschen, daß die in Aussicht gestellten drei weiteren Bände mit einer Auswahl des lithographischen Lebenswerkes bald nachfolgen. *A. L. M.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 22 8. März 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer

EINHEIT DER KÜNSTLERISCHEN PERSÖNLICHKEIT, GRÜNEWALD, ITALIEN

Ein kritischer Diskurs über Stilbildungsfaktoren

von Oskar Hagen

Der Tag stellt solche Anforderungen auch an den Daheimgebliebenen, daß die Zeit zu wissenschaftlicher Produktion schon nur mit Mühe aufzubringen ist. Zu entbehrlichen Schreibereien greift man nicht gern; ganz und gar nicht zu unfruchtbaren, die obendrein den Schreiber nötigen, längst öffentlich Gesagtes noch einmal zu sagen! Leider läßt sich das zuweilen dennoch nicht umgehen. Eine Notiz (in Nr. 17 Tägl. Rundschau, Unterhalt.-Beil.) habe ich ignorieren können. Um so mehr, als die bestimmte Antwort eines so gründlichen Kenners altdeutscher Malerei, wie es Dr. Römer ist, mir hinreichend schien. Da aber die Verfasserin jener Notiz ihre Ansichten bald darauf noch einmal — und diesmal im fachwissenschaftlichen Kreise zu veröffentlichen gut fand, wird es nun doch im Interesse verfochtener historischer Wahrheiten Pflicht, den Fall unter die Lupe zu nehmen, wenn auch unter eine schärfere als die, welche Frl. Dr. E. Voigtländer in ihren Äußerungen »Zur Italienreise Grünewalds« (Kunstchronik Nr. 17 vom 1. II. 18) benutzt hat.

Da ich (S. 341) habe mitteilen dürfen, daß außer Prof. H. A. Schmid, unserem wahrhaft grundlegenden und gründlichsten Erforscher der Grünewaldmaterie, auch noch eine Anzahl anderer Fachgenossen ihre Zustimmung geäußert haben (brieflich, wie das für affirmative Kritik üblich ist), so verstehe ich nicht ganz, warum der Umstand, daß meine »nicht leichtsinnig oder übereilt« veröffentlichte Beobachtung »bisher noch unwidersprochen« geblieben ist, ihre sogenannte »erneute Untersuchung« »berechtigt« erscheinen lassen soll. Ja ich muß gestehen, daß die Rezensentin mit solchem Zutrauen zu ihrem Recht und einer so ungenügenden Kenntnis des Textes meiner Beweisführung mir sehr viel verwunderlicher vorkommt, als ihr der ausbleibende Widerspruch, für den der eingegangene Zuspruch ja immerhin etwas wie eine Erklärung abgibt.

Der Nerv des ganzen — sagen wir: »Irrtums« auf seiten des Frl. Dr. V. liegt in der sehr überzeugten, aber recht wenig der Wahrheit entsprechenden Behauptung, ich sei »nach Florenz gegangen, bloß, um für die Figur des Schergen in Grünewalds Münchner Verspottung Christi — ein Vorbild zu suchen.«

Jede gewissenhafte, zusammenhängende Durchlesung meines Artikels wird aber überzeugen, daß ich in der Tat nichts dergleichen unternommen habe.

Allerdings bin ich der Überzeugung, daß gesucht werden »muß«; jedoch keineswegs nach Vorbildern, aus denen dann gar eine italienische Reise behauptet oder bewiesen werden soll.

Wenn Frl. V. so argumentiert, so ist ihr offenbar die einschlägige Literatur, in der immer wieder das Rätsel »Italien?« den Problemen Richtung gibt, ebensowenig gegenwärtig als die drei oder vier längeren Einleitungsabschnitte meiner ersten verklagten Aufsätze, in denen ich mich gerade bemüht habe anzudeuten, wie all die zahllosen, dem Erforscher dieses vielleicht dunkelsten Kapitels der deutschen Renaissancemalerei auf Schritt und Tritt begegnenden Imponderabilien (u. a. die sonst unerklärlichen, aus keinem Stich oder ähnlichem gewinnbaren topographischen Kenntnisse Roms, die dekorativ formalen Anklänge an Castagno, die für Deutschland exzeptionelle Bekanntschaft mit Eigentümlichkeiten Lionardos oder mit Regiebesonderheiten venezianischer Quattrocentisten — von Mantegna vorläufig zu schweigen) immer wieder, selbst unter der eigensten, deutschesten Formgebung als Italianismen durchblicken, und deshalb an und für sich genügen müßten zur Aussage: der Maler muß italienische Kunst gekannt haben! Nein — nach einem »Vorbild« für diese oder jene »Figur« habe ich nicht »gesucht«, wohl aber habe ich, als sich endlich und zum erstenmal ein Stern zeigte, von dem etwas wie eine Durchleuchtung des historischen Nebels zu erhoffen war, mich bemüht, diesen nicht aus der Sehlinie zu verlieren, sondern nach meinen Kräften von diesem einen »Anhalt« aus die vielen zerstreuten, und ohne einen solchen überhaupt nicht berechenbaren, Nebelflecke ihrer wahren Konstellation nach zu erkennen und zu bestimmen. Mit dem Satz also: »für die Italienreise bestehe sonst nicht der geringste Anhalt«, hat die Verfasserin durchaus recht. Nur der Sinn, den sie ihm gibt und der herauskommt, wenn statt »Anhalt« »Wahrscheinlichkeitsgrund« gelesen wird, ist völlig falsch.

Meine Einleitung gipfelte in dem Hinweis auf die von allen Seiten her offenstehende Frage, die nur noch einer Bestätigung bedürfe. Ich betonte, daß bei den Werken Grünewalds überall neue, für Deutschland unbekannte, für Italien aber altgewohnte Gestaltungmöglichkeiten zu bemerken, nirgends aber Einzelheiten zu erfassen seien. Auf dieser Basis ruhte mein Beweis. Sehr freundlich ist die Neutralität der Renzensentin nicht, wenn sie diesen Sachverhalt auf den Kopf stellt. Ich habe dem offenen Problem den mangelnden Schlußstein einzufügen versucht, nicht aber auf Grund einer »Zufallsähnlichkeit« eine Italienreise konstruieren zu wollen mich erdreistet!

Das hochnotpeinliche Revisionsverfahren erfordert die Aufrollung der Angelegenheit von Grund auf.

Die Frage, wie gesagt, war a priori vorhanden; tausend Zeichen forderten eine Antwort. Und da ereignete sich folgendes: Sowohl dem glücklichen Entdecker H. Braune als dem Sachwalter Grünewalds H. A. Schmid fällt an dem Münchner Verspottungsbilde die Einzigartigkeit der ikonographischen Anordnung auf.

Wer die Bedeutung der kirchlichen Ikonographie im 15.—16. Jahrhundert richtig einschätzt, muß hier bereits stutzen. Die vorgeschriebene Darstellung der Passionsszene ist ignoriert worden; ein genialer Künstler hat gleich von vornherein alles über den Haufen geworfen. Offenbar aus einem neuen starken Erlebnis heraus, dem die hergebrachte Form nicht genügt. Wohl bleiben Typen und einzelne Motive im Rahmen dessen, was man im mutmaßlichen Schulkreise, dem der Maler entstammt, beim älteren Holbein z. B., findet. Temperament, Farbentechnik, Ausdruck, alles weist ebenfalls auf diesen Kreis; und niemand wird sich darüber wundern; denn daß Grünewald irgendwie mit dem Augsburger zusammenhängt, ist doch gewiß. Nur für eins gibt es in diesem Kreis keine Analogie zur »Verspottung«, ja die Voraussetzungen scheinen nicht einmal dagewesen zu sein: Das Ganze, in seiner scharf ausponderierten Diagonalzusammenfügung, die dekorativ so ungemein sichere Gesamtkomposition, sie ist im damaligen Deutschland überhaupt ohne gleichen.

Man könnte das vielleicht für ganz logisch halten. »Die Klaue des Löwen«. — Aber — diese Klaue ist auffallend gepflegt! Schon H. A. Schmid hat mit vollem Recht von einem »ausgeklügelten« Bilde gesprochen, von einer »befremdenden Korrektheit«, von etwas »Akademischem«, das man sonst bei Grünewald nicht kennt. Und diese Befremdlichkeit wohnt nicht nur der Figur des Schergen oder allen anderen Beteiligten allein inne, sie ist vielmehr eine Qualität des Gesamtwerks, herrscht in der Disposition der Flecke, der Linienverknüpfung und der psychologischen Belebung des szenischen Vorgangs.

Soweit also, bis zu diesem Fragezeichen, war die Forschung gediehen, als ich des Rätsels doch wahrhaftig »ungezwungene« Lösung mit der Feststellung erbringen konnte, daß die gesamte Konfiguration — also gerade das, wofür in Deutschland die Parallele fehlte und was deshalb aus deutscher Tradition nicht zu erklären, andererseits aber auch als Eigentümlichkeit Grünewalds kaum zu begreifen war — mit einem ganzen Ausschnitt aus der Buonarotti-Predella in weitestgehendem Maße übereinstimme.

Nicht besonders betont zu werden brauchte für die Fachleute, an die ich mich damals wendete, was heute hervorgehoben werden muß. Das was an Grünewalds Komposition ohne gleichen im damaligen Deutschland war, war für Italien längst gewohnter Besitz. War aus den italienischen Voraussetzungen autochthon erwachsen, während Deutschland im Lauf der kommenden Jahrzehnte allen Fleiß daran wandte, sich diese fremden Eigenschaften, so gut es gehen wollte, anzupassen.

Mehr noch: das Florentiner Bild gehörte zur Gattung der Legendendarstellungen, also zu denjenigen Werken, in denen sich die vom Zwang befreite Kunst zyklischer Schilderung dramatischer Ereignisse, freier noch als im Wandbilde, ausgebildet hat; zu einer Zeit, als im eigentlichen Altarblatt das Gnadenbild noch seine unbewegte Existenz beibehielt. Es ist bekannt, wie gerade um die Zeit, als Grünewald seine ersten bekannten Werke schuf, auch in Italien die Erzählung und das dramatisch-packende Moment ihr Herrschbereich endlich auf das Altarblatt auszudehnen beginnen. In Deutschland war die Erzählung aber von jeher zu Hause. Unbefangen zusehende deutsche Augen werden also in der Fremde von vornherein eine gewisse Vorliebe für solche »inoffiziellere« Dinge gehabt und sie zunächst auf das Erzählende, modern gesprochen, auf das Psychologische hin verstanden haben. Der psychologische Kern des betreffenden Pesello-Ausschnitts ist nun aber dem Grünewaldischen Bilde — trotzdem dieses nun keine Legenden-, sondern eine Passionsszene darstellt — so nahe verwandt, daß man es an sich ganz verständig finden wird, wenn ich kalkulierte: Falls Grünewald die Predella gesehen hat, liegt es nahe, daß ihm, »als es später galt, stofflich Verwandtes zu schildern«, mit dem bereits gesehenen Inhalt auch die gesehene Form assoziativ ins Gedächtnis zurückkam. Daß er einen Ausschnitt wählte, ist ebenso nur natürlich. Schon deshalb, weil derjenige, der eine solche Zyklendarstellung wirklich auf den Gehalt hin betrachtet, immer die Teile zu trennen suchen wird. Zumal muß das von einem Deutschen zu Ende des 15. Jahrhunderts erwartet werden. Die italienische, im 16. Jahrhundert immer mehr sich ausbildende Vorliebe für das Breitformat bei der Erzählung ist Deutschland immer im Kern fremd geblieben. Der deutsche »Erzähler« denkt ganz von selbst im Hochformat, und alles Gesehene nimmt unwillkürlich in der Erinnerung diese Hochformat an; die italienischen »Erzähler« hingegen waren so sehr an die Breite gewöhnt, daß sie, wo einmal Hochformat durch besondere Umstände bedingt wurde, lieber zum Gnadenthema zurückgekehrt sind.[1])

Ich meine, wenn es eine »ungezwungene« Erklärung für sonst nicht zu erklärende Grünewalds rücksichtslose Ignorierung der Ikonographie geben kann — hier ist sie. Und sie wird noch plausibler, wenn man ihr psychologisch beikommt.

Grünewalds Umgestaltung der feierlichen, traditionellen Passionsformel betrifft zuerst eine Vertiefung des Ereignisses nach der ans Herz packenden Richtung des Mächtigen und zugleich menschlich Einfachen hin, die ja bald die ganze Zeit bestimmt. Ich habe eben schon auf Burckhardts treffendes Wort hingewiesen und erinnere noch einmal daran. Alle neuen menschlich-psychologischen Ausdrucksformen der strengen religiösen Renaissancemalerei sind Übernahmen aus einer anderen Formwelt, etwa aus der der Legende, wo die wirklichen Menschen schon lange heimisch waren, ehe die Götter ihre Gestalt und Sitte annahmen.

Letzten Endes ist solch ein Prozeß aber doch nur äußeres Symptom, der den inneren Wandel der Menschheitspsyche wie deren Schatten begleitet. Die Ursache von aller Formveränderung und allem neuen Stil ist letzten Endes das neue Erlebnis.

Wo solch ein neuer Wille mit den leer gewordenen Kisten und Koffern aufräumt, da wird immer das neue Erleben, dem die überlieferte Form eines Themas nicht mehr genügt, um die neu daran entdeckten Seiten zu offenbaren, unbedenklich zunächst immer nach einer vorhandenen anderen Form greifen, die — mag das Thema, dem sie angehört, noch so andersartig sein — doch wenigstens einem psychisch-verwandten Grundmotiv starken Ausdruck verleiht. Umgekehrt aber kann eine unvermutet erblickte Form eine neue Erlebnisart offenbaren. Das eben ist es, was ich mir bei Grünewald gedacht habe. Diese Art, monumental zu sein und dennoch lebendig und wahr, ohne Übertreibung zu erzählen, die muß jeden, dem so etwas, wie Grünewald es später erreicht hat, vorschwebte, wie eine befreiende Erkenntnis gekommen sein. Und wenn er nun eine Passionsszene durchdachte und sie von ihrer

1) Vgl. hierzu Jac. Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien II. S. 120/1. Dort würde auch die Rezensentin eine Lösung ihrer Bedenken über die »Auswahl« eines Teils aus dem »Vorbilde« an Hand einer schönen Analogie finden: »Das Darstellen ganzer Zyklen und Geschichten von der Büchermalerei bis zur Kirchenwand gestattete ein Bewußtwerden und eine Auswahl des Wünschenswertesten.«

menschlich ergreifenden Seite als den Gegensatz nicht von Mißhandeln und Mißhandeltwerden schlechthin, sondern als den Gegensatz von königlicher Demut und brutaler Viehischkeit samt der Zwischenstufe verständigen Ermahnens sich vor Augen brachte, so muß ihm das, was er in jenem Florentiner Bilde gefühlt hatte, zugleich auch als Gesehenes vor Augen getreten sein. Nur so kann es m. E. erklärt werden, wie es dem rassereinen Germanen gelang, eine in Deutschland nicht einmal vorbereitete Kompositionsform, die sich genau mit einer traditionsgebundenen italienischen deckt, zu finden und zugleich Inhalt und Form so zusammenzustimmen, daß nichts eigentlich Erzwungenes bemerkbar bleibt. Das Erlebnis, das dort für uns sichtbar wird, wurde ihm auch zum Neuerlebnis der Passionsszene; damit dann auch die Form. Denn an Plagiat und Originalitätssucht dachte damals niemand!

Aber immer bin ich noch nicht zu Ende. Da ein Beweis, wie ihn die Klägerin verlangt, nicht zu erbringen ist, so bin ich ja gezwungen, meiner Hypothese jede wünschbare Stütze zu geben, um ihr wenigstens im Sinne dessen, was man unter einer wertvollen Hypothese versteht — die kein Wissenschaftler entbehren kann und in 99 von 100 Fällen für die Kunstgeschichte als Beweis genommen werden muß — den höchsten Grad einfachster Wahrscheinlichkeit zu verleihen.

Dies Fernere betrifft also den Ort, wo sich das wunderbar feine Bildchen (es stimmt zwar nicht ganz, wenn Frl. Dr. Voigtländer von einem verhältnismäßig unbedeutenden italienischen Maler spricht, aber das tut nichts zur Sache) befand. Es hing unter der Verkündigung Donatellos in Sa. Croce (wie Weisbach in seinem Aufsatz über den Carrand-Meister, Jahrb. d. pr. Kstslg. XXII belegt hat). Wenn es in Florenz einen Platz geben konnte, wo ein deutscher, bis zur Mystik religiöser Pilger sich »daheim« fühlen konnte, so war es die weite gotische Halle von Sa. Croce! Obendrein schon damals (noch keine 50 Jahre vollendet) die an Schätzen reichste Kirche der Stadt. Aber die Gotik an sich — die mag in S. M. Novella heimatlicher anmuten — meine ich dabei zuletzt, vielmehr, daß hier dieselben Franziskaner, die durch Deutschland Buße predigend zogen, hier genau wie dort, die Massen hypnotisierten. Wer hier durch Zufall unter besonderen psychischen Umständen Bilder betrachtete, dem konnten sie sich, sehr begreiflicherweise, besonders tief in die Erinnerung prägen.

Allerdings lassen sich solche Dinge, wie gesagt, nicht »beweisen«. Am allerwenigsten für jemand, der als Gegenbeweis auf die »grundlegenden Unterschiede« zwischen der »Standfigur« bei Pesello und der »Bewegungsfigur« bei Grünewald hinweist.

Ich möchte der Verfasserin solcher Argumente anheimstellen, einmal die Geschichte der unmittelbaren, und auch der mittelbaren »Entlehnungen« auf diesen Gesichtspunkt hin durchzusehen. Der glänzende Böcklin-Artikel H. A. Schmids (Januar-Heft der Kunst für Alle) gibt Gelegenheit dazu! Ich glaube sie würde dann, namentlich wo es sich um den Rassengegensatz von Romanisch- und Deutschgermanisch handelt, etwas weniger rasch zu solchen Äußerungen kommen. Ich will mich vorerst mit dem Hinweis darauf begnügen, daß die Auffassung des Sichtbaren, nicht nur in der »Wirklichkeit«, sondern auch im Kunstwerk, sich stets nach der Auffassungsweise richtet, die der Blutsgemeinschaft, aus welcher der betreffende Künstler stammt, gemäß ist. Und daß z. B. der Italiener alles als in sich ruhendes, körperliches Sein, der Germane aber als bewegtes Werdendes auffaßt, ist wohl nicht nur Elementargrundsatz der Kunstgeschichte. Daß die Verfasserin aber solche Dinge nicht gebührend würdigt und diesen Fundamentalgegensatz zwischen romanischer und germanischer Formgebung, der vom Ornament bis zum Stadtbild sich dauernd manifestiert, für vollkommen irrelevant hält, wundert mich allerdings nach Kenntnisnahme ihrer Denkmethode nicht sehr. Denn nun stellt sie mich gar vor die fatale Alternative: Entweder — die ganze Geschichte sei wertlos oder — ich möchte gefälligst direkte Kopien aufzeigen, dann ließe sich allenfalls darüber reden!

Die Autorin bewegt sich, wie man sieht, nicht nur in Anbetracht der wissenschaftlichen Grundlagen der Grünewaldforschung, deren Resultate zu neun Zehnteln auf glücklicher Kombination zureichender (wenn auch mangels literarischer Quellen selten absolut zwingender) Hypothesen beruhen, sondern vielmehr, auch was die Einmütigkeit ihrer eigenen Ansichten betrifft, offenbar auf recht holprigem, unsicherem Boden! Der Satz, daß Grünewalds Kunst in »durchgreifendem Gegensatz zu Italien stehe«, ist mir, nachdem ich in beiden Aufsätzen, soweit es der Raum irgend gestattete, mich gerade hierüber geäußert habe, nicht ganz neu, und ich billige auch durchaus das von Frl. Dr. Voigtländer gebrauchte Adjektiv. Wie immer bei den Großen — Rubens und Rembrandt z. B. — für die der an- oder vorbeigreifende, jedenfalls aber der stets pedantisch-krittelnde und rechthaberische Gegensatz der Kleinen gegenüber fremder Größe und Produktivität nicht besteht, ist auch der Gegensatz Grünewalds zu italienischer Kunst »durchgreifender Art«. Mit anderen Worten, er protestiert nicht ostentativ, sondern durchwächst das Fremde; zehrt es auf als Nahrung. Bei all den Großen ist »Anlehnung« in höchstem Grade »Auseinandersetzung«; künstliche Zuchtwahl zur Erzeugung notwendiger Werte. Aber man möge sich doch ja nicht vormachen, die großen Geister, oder, generell gesprochen, die großen Entwicklungsphänomene seien ohne solche Auseinandersetzung, ohne solche Zuchtwahl, so wie sie sind, auch nur denkbar!

Ich charakterisierte das Verhältnis der Münchener Verspottung zum Pesellobilde mit den Worten: »Es ist der seltenere Fall der Entlehnung, das Erinnerungsbild ist zum geistigen Eigentum geworden«.

Dieser seltenere Fall ist es, den man bei den Großen antrifft, bei denen, die in »durchgreifendem« Gegensatz zum Nichteigenen stehen, die nicht vom Benagen und Widersprechenwollen um jeden Preis ihr Leben fristen, sondern vom lebendigen Verarbeiten des lebensvoll Erzeugten. Dieser Fall besteht bei Rembrandt und seinen Skizzen nach Raffael und Lionardo. Das Erinnerungsbild des Mailänder Abendmahlstichs ist in der »Hochzeit Simsons« zum geistigen Eigentum geworden. Er besteht ebenso beim jungen Rubens gegenüber Tizian und Correggio, bei Böcklin u. a. Wahrlich, da »überwiegen die Unähnlichkeiten bei weitem« — und dennoch, auch wenn wir bei Rubens, wie bei Grünewald der literarischen Belege entraten müßten, stünde doch sein Aufenthalt im Süden felsenfest.

Aus welchen Kräften soll denn im damaligen Deutschland diese rapide Entwicklung Grünewalds erwachsen sein? Die Geschichte lehrt es in tausend Fällen, daß das ganz Übergewaltige niemals in einsamer Klause erzeugt werden kann. Den Brennstoff für die Flamme hat noch immer die außenstehende Kraft, die, geistig verarbeitet, neues Leben und fruchtbare Wärme erzeugt, hat die tätig wirkende und schaffende Auseinandersetzung zwischen eigenen und fremden Werten, hat das, was ich analog der Naturentwicklung »künstliche Zuchtwahl« nenne, hervorgebracht! Mit Konstatierungen von andersartiger Rückenansicht, »Stand«- oder »Bewegungsfigur« kommt man allerdings nicht aus,

obwohl in unserem Falle, sogar der Beetrand unter dem halberhobenen Fuß des Schergen bei Pesello als kongruente Schattengrenze — denn beide Male handelt es sich um ein Raumklärungsmittel — bei Grünewald wiederkehrt.

Deshalb war der Umstand, daß bei den Übereinstimmungen zwischen Grünewalds Verspottung und dem Pesellobilde mancherlei Abweichungen, und zwar vor allem in solchen Dingen, welche Nationaleigentümlichkeiten bedeuten, bemerkbar werden, unmittelbar notwendige Voraussetzung, ohne die ich meine Beobachtung überhaupt nicht veröffentlicht hätte. Frl. Dr. Voigtländer jedoch, die soeben erklärt hat, »es widerspreche jedem Begriff einer Einheit der künstlerischen Persönlichkeit«, wenn man an eine solche »Entlehnung« denken wolle, meint nun offenbar doch, es wäre kein Widerspruch zur »Einheit der künstlerischen Persönlichkeit« gewesen, wenn die »über solche Zufallsähnlichkeiten« hinausgehende Münchener Verspottung etwa als eine — — — direkte Kopie hätte nachgewiesen werden können!!

Die Autorin wird besser als ich zu sagen vermögen, wie sie sich die Lösung dieses Widerspruchs denkt und wie sie sich das Verhältnis eines Rompilgers zu den vielen Eindrücken, die auf ihn einstürmen, vorstellt. Ich aber weiß so viel gewiß: wenn die Münchener Verspottung eine »direkte Kopie« nach einem Italiener wäre — sie sähe dann allerdings auch ganz anders aus — dann hätten nur diejenigen recht, die heute noch an der Authentizität des Bildes grundsätzlich zweifeln! Denn »es widerspricht« in der Tat »jedem Begriff von der Einheit der künstlerischen Persönlichkeit« Grünewalds, wenn jemand, wie Frl. Dr. Voigtländer es tut, glauben zu dürfen meint, dieser originellste Kopf der altdeutschen Malerei habe auch nur die Fähigkeit besessen — »abzuschreiben«. Lenbach, ja, der konnte kopieren und hielt das sogar »für die schönste und fruchtbarste Tätigkeit des Malers« — Hans v. Marées ist daran fast zugrunde gegangen und — konnte es nie.

Da nun bei dem, ebenfalls in die mißbilligende Kritik hineingezogenen Isenheimer Sebastian nicht nur die exakte Darlegung Schmids für einen Rauch geachtet, sondern die ganze Angelegenheit mit einem, die prinzipielle und generelle historische Bedeutung des Falls verkennenden Gestus nebst Hinweis auf den »grundverschiedenen Sinn« der Figuren abgeschüttelt und alsdann mit einem achselzuckenden: »flüchtige Ähnlichkeit« zur Tagesordnung übergegangen wird, so möge man mir es als Wahrung berechtigter Interessen zugute halten, wenn ich nun meine Leser mitsamt der Veranlasserin dieser ganzen Abhandlung bitte, mir auf einem, vielleicht weniger schweren Wege zum Ziele zu folgen.

Schmid (Gem. u. Zeichn. d. M. Gr., S. 145) charakterisiert also: »Es ist die Statue eines Heiligen, versehen mit den Attributen seines Leidens«. Er stellt fest, daß weder im Körper, noch in den ruhig ineinander gelegten Händen der Ausdruck des Leidens irgendwie angedeutet sei, ferner daß Engel mit den Insignien des Martyriums nahen; darunter ist, statt der sonst zahlreicher im Körper steckenden Pfeile, ein Bündel davon. Schmid geht dann auf die überaus reiche farbige und plastische Durchbildung des Akts ein und schließt:

»Die Haltung hat etwas Freies und Großes, sticht durch ihre antikisierende Eleganz von anderen Werken des Meisters ab und mußte im Anfang des 16. Jahrhunders noch viel mehr auffallen, da man in der zeitgenössischen Malerei und Plastik des Nordens solche kontrapostische Stellungen nicht gewohnt war.«

Bleiben wir hier einen Augenblick stehen. Nicht nur die kontrapostische Stellung, sondern auch all die anderen Eigenheiten (die Schmid nicht alle noch einmal zu wiederholen brauchte, wie ich es nun gezwungenermaßen muß) sind für deutsche Kunst vor 1511 mehr als ungewohnt. Eine so vollkommen artistische Problemstellung an sich, ein nicht leidender, mehr um seiner ästhetischen Vollkommenheit halber geschilderter Heiliger, das ist etwas, was man selbst in Italien noch nicht lange kannte! Es ist durchaus die vollendete »Aktmalerei um der Malerei willen«, von der Jacob Burckhardt (Beiträge S. 417) so berechtigt fragt: »Wann und durch wen erhob sich zu freiem Bewußtsein die »Aktmalerei«, welche die menschliche Gestalt — isoliert — um ihrer eigenen Macht und Schönheit willen darstellte? [wobei die Darstellungen der ersten Eltern außer allem Betracht bleiben mögen] Vielleicht wird man dabei an einzelne große Darstellungen des heil. Sebastian anzuknüpfen haben, welche deutlich über die bloße Verehrung des Heiligen hinauszugehen scheinen«. Solche Probleme waren in dem so weit von einem Verständnis des l'art pour l'art entfernten Deutschland aus heimischen Prämissen vollkommen unverständlich! Wie hat sich Dürer bemühen müssen, notorische Studien nach völlig »idealen« italienischen Werken durch novellistische Züge schmackhaft zu machen! Dazu kommt, daß der Kopf ein Selbstporträt, mithin das Ganze das überaus seltene Beispiel eines Selbstporträts in ganzer Aktfigur ist! (Wenn es auch ziemlich sicher bleibt, daß der Körper nach einem fremden Modell gemalt wurde.) Dazu dann die ideale Gegenstandslosigkeit in der bloßen »Attribuierung« des Leidens und nicht zuletzt auch des Märtyrertums. Dinge, die damals in Italien aktuell zu werden begannen, für die es aber ebensowenig Parallelen im damaligen Deutschland gibt, wie für die überaus komplizierte Stellung des koloristischen Problems; worüber man Schmid (a. a. O.) nachlesen möge. Und zu dieser — bezeichnenderweise mit dem Selbstporträt vereinigten — geradezu programmatischen Häufung der aktuellsten, ja übermodernen Kunsttendenzen kommt dann der Kontrapost, der wie eine unmittelbare Vorahnung des Michelangelo-Erlösers in Maria sopra Minerva anmutet! Und wenn angesichts solcher Dinge nun jemand fragt, ob daß denn überhaupt ohne äußere Anregung denkbar sei, ja mit dem Finger Bild für Bild und Statue für Statue der umgebenden zehn Jahre in deutscher Kunst bezeichnet, die als das Kühnste und Fortschrittlichste angesehen werden dürfen, um seine Vermutung zu schützen — wenn er gar Grünewald (den größten Darsteller des Leidens und der Handlung!) selbst befragt, ob es einen gleichen bewußten Verzicht auf alles, was am Thema gegeben war, ein gleiches Herausstellen des bloß artistischen, eine gleiche bloße »Existenzfigur« bei ihm an anderer Stelle zum zweitenmal giebt — so antwortet man ihm nun, er möge seine Skrupel doch gefälligst aufgeben, »der Sinn der Figur« sei doch grundverschieden von allem Italienischen. Und wenn man nun gar auf die, in der Haltung völlig identische, aber für den Italiener auch ganz selbstverständliche Männerfigur in Mantegnas »Triumph Caesars« als mutmaßliches Vorbild hinweist und ein Recht dazu in dem Umstand zu haben glaubt, daß der quattrocentistische Großmeister Italiens damals ja doch durch ganz Europa etwa einen Ruf besaß, wie ihn für eine gewisse moderne Malervereinigung Cézanne, van Gogh und Hodler zusammen nicht besitzen, so lautet die Antwort, man möge doch nicht auf Grund so »flüchtiger Ähnlichkeiten« an die Belanglosigkeit irgend »einer tragenden Figur« bei einem Italiener, oder gar an den »Umweg über Mantua« glauben machen wollen!! Ob der

so unbefangen bedächtige Finder Burckhardt wohl auch so — eigensinnig auf seinem Schein gestanden wäre?[1])

Und dennoch ist der Heilige so Grünewaldisch wie die Kreuzigung daneben oder die Münchner Verspottung, so unitalienisch wie die Transfiguration des Rubens- oder das Rembrandtselbstporträt nach dem Castiglioneschema. Indem von der Rezensentin auf die erhobenen Arme hingewiesen wird, die aus der statuarischen eine Ausdrucksfigur machen, wird aber wieder nichtssagende, halbe Arbeit geleistet. Wäre hier nicht der gegebene Augenblick, diese »Haltung« einmal zu »entwickeln«? Ich habe weder Lust noch Raum, hier darzulegen (was ich an andrer Stelle getan habe), wie Grünewald keine Ausdruckslinie, vor allem keine Gebärde bringt, ohne dieselbe anderswo vorzubereiten und — ganz im Sinne der Musik — durch Wiederholung als »notwendig« zu erweisen. Hier ist die Aufgabe, die plastische Gebärde einzuleiten, dem, nicht zufällig oder absichtslos koloristisch Auffälligsten, dem roten Mantel zugefallen. Wie er von unten rechts und links emporwächst und über dem rechten Arm »sich faltet« (der Naturalist sieht allerdings sicherlich nur einen »fallenden« Mantel, und ich gebe ihm recht, wenn er dann konsequenterweise auch von fallenden Armen spricht), das ist die große »Gebetsgebärde«, das »Motiv« des ganzen Bildes, das sich, kleiner, in den Armen wiederholt. Und ist zugleich das typisch deutsche Ausdrucksprinzip, dasjenige, was dem Italiener meist unverständlich bleibt. Mag meine Richterin noch so unwillig den Kopf schütteln, ob solcher Phantasterei, — so steht der Fall. Und wie nun durch diese kontrapunktische Verflechtung des Statuarischen und des Ausdrucksmotivs ein Ausgleich zwischen dem systematisch verunklärten »Gelenkrhythmus« des Vorbildes einerseits (durch Überschneidung aller der Teile, welche für den italienischen Plastiker von entscheidender Bedeutung sind und dem Mantel selbst) andererseits jene unerhörte Gewalt einer deutschen »Existenz-Bewegungsfigur« herauskommt — das ist das Entscheidende auch für die Kritik. Denn — um mit Burckhardts Worten zu reden — hier ist die »zu freiem Bewußtsein erhobene« planvolle Auseinandersetzung zwischen italienischem und deutschem Sehen und Denken; Ursache und Programm auf einmal; ist zugleich aber auch wieder die einzige Erklärung für das sonst vollkommen Rätselhafte und Einzigartige des ganzen Falles. Hier liegt der »durchgreifende« Gegensatz in Reinkultur vor Augen!

Und wenn die angeführten Tatsachen immer noch nicht genügen, um auch die Zweifel an Mantua zu benehmen, so entgegne ich: erstens, daß Mantua ja wohl wahrscheinlich vom Brenner aus an der schönsten mittelländischen Straße nach Florenz lag; doch wenn Frl. Dr. Voigtländer lieber Grünewald über den Gotthard senden möchte, so steht ihr das frei. Ich bin nicht Zeuge gewesen, meine aber, daß der »Umweg«, den damals und fernerhin die Künstler so oft und gerne machten, ebensowenig, wie die Frage nach den Eintrittsbedingungen in den Palast, irgend etwas gegenüber der Tatsache bedeuten, daß 1. Reitzmann Kopien nach Mantegna besessen zu haben scheint, die wohl nur da entstanden sein dürften, wo die Originale waren, nämlich im Castello di Corte (falls die Indentität bestritten wird, ist die Garantie, daß Grünewald den Triumph an Ort und Stelle sah, durch den Sebastian nur um so gewisser); 2. im Castello di Corte sich jene Versuchung des hl. Antonius befand, von der Schmid (S. 185) spricht (auf den hier etwa bestehenden Zusammenhang lege ich nicht viel Gewicht); 3. ebendort das Mantegnatriptychon stand (das Frl. Dr. Voigtländer ebenfalls als belanglos abtut). Das letztgenannte Argument bedeutet vor allem deshalb diesen hypothetischen Punkten gegenüber nichts, weil wir über Zulaß zu den Sammlungen im besonderen gar nichts wissen. Das aber wissen wir doch, daß die italienischen Sammler von damals viel liberaler den Besuchern gegenüber waren, als die späteren Barockfürsten in Deutschland etwa, und daß der Isabellenhof mit seinem Künstlerkult (amicissimi werden die Maler genannt) durchaus etwa dem Neapler Hofe des 15. Jahrhunderts gleichzusetzen ist. Und von diesem erfahren wir bei Vasari (vita di Antonello IV. p. 77) die interessante Kunde, daß der ältere Alphons seine Sammlung in der Tat vollkommen offen hielt: zu einem flandrischen Gemälde im Palast »kam an Künstlern gelaufen, was nur in der Gegend war, um es anzusehen«.

Zusammenfassend wäre also auch hier zu erwidern, daß — wenn nicht etwa einmal ein überzeugenderes Gegenstück aufzuzeigen sein wird — der Sebastian in der Tat nicht »auch ohne die Mantegnafigur stehen kann«. Wenigstens nicht für denjenigen, dem die heißesten Wünsche und geistigen Strömungen, die Aktualität und das Temperament, mit denen damals um Probleme gerungen wurde, nicht leerer Schall oder romantische Nichtigkeit sind.

Außerdem aber möchte ich noch hinzufügen, daß es nicht der Gepflogenheit eines deutschen Forschers wie Schmid entspricht, auf ein Vorbild wie das bei Mantegna »durch die bloße Ideenverbindung mit den Reitzmannschen Kopien zu kommen«. Sie haben ebensowenig Anlaß in diesem Fall gegeben, wie der »Scherge« Anlaß im andern; sie sind einzig bestätigend bewertet worden. Ich muß gestehen, daß diese immer wiederkehrenden Verdächtigungsversuche der Untersuchungsmethode ein recht eigentümliches Licht auf die Denkweise sowohl, wie auf die Auffassung wirft, welche Frl. Dr. Voigtländer von der wissenschaftlichen Methodik überhaupt zu haben scheint!

Und nun zum Schluß. Ich räume gern ein, was ich schon seit längerer Zeit eingesehen hatte: mit dem Hinweis auf die Singularität der Haltung des Schlagenden links auf dem Verspottungsbild übers Ziel geschossen zu haben. Doch ändert das nichts an dem Resultat meiner

---

1) Der Tragende aus quadro III der trionfi (der 2. v. r.) erklärt Grünewalds Sebastian nicht allein. Unzweifelhaft wird der Zusammenhang vielmehr erst durch quadro VII (Zug gefangener Fürsten), wo (3. große Fig. v. l.) der von vorn Gesehene, der sich mit resigniertem Blick zu den höhnenden Narren umdreht (Körpermotiv ohne Arme sehr ähnlich dem Tragenden aus III), in Hinsicht des Kopfes (Ausdruck, Haltung; beachte vor allem die Intensivierung dieses Hauptes durch den Hintergrund: Pfeilervertikale mit leerer Fläche rechts, Fensterwinkel links) für den Sebastian vorbildlich geworden ist. Auch ist, soweit ich mich erinnere, die Mantelfarbe (rot-grün) identisch. Warum ich meine, daß dieser vielleicht die Anregung zur Selbstporträt-Idee des Sebastian gab? Weil innerhalb des ganzen vorwiegend choreographisch-repräsentativen Zyklus, an dieser einzigen Stelle Menschlich-Ergreifendes geschildert wird. Man lese in Goethes Aufsatz über diese Malereien (Kunst und Altertum 1823), wie er gerade hier vor der Figur stutzt, das Rätsel zu erklären sucht usw. Daß es ein Bildnis ist, bezweifelt wohl niemand. Wenn man aber die Züge (vom antikisch zurechtgemachten Haar abgesehen) mit der Bronzebüste Mantegnas in S. Andrea zu Mantua vergleicht, so möchte man noch mehr glauben; es sind da recht auffällige Identitäten. Jedenfalls steckt hinter der auffälligen Darstellung ein Sinn, den man damals, zu Mantegnas Lebzeiten, allgemein gekannt haben muß. Charakterköpfe (Narren!), Handlung und das Porträt in diesem Zusammenhang — ich meine die Beziehung zum Sebastian liegt nahe.

Untersuchung, auf das ich nun noch einmal zurückkomme. Ich war davon ausgegangen, daß die Gesamtkonfiguration der beiden in Frage stehenden Bilder — welche die Übereinstimmung um so zwingender erscheinen läßt, als sie in Deutschland völlig neu, in Italien prinzipiell gewöhnlich ist — beweisende Kraft habe; daß diese unterstützt werde durch die zahlreichen Italianismen in Grünewalds übrigen Werken und andere Anzeichen, welche einen Aufenthalt im Süden höchst wahrscheinlich machen. Die Abweichungen gegenüber dem Florentiner Vorbild erklären sich teils aus der Auseinandersetzung, teils aus dem Erinnerungsbild, teils aus dem veränderten Motiv (auf das ich sehr nachdrücklich hingewiesen habe, was aber die Autorin, wie so vieles, ignoriert). Frl. Dr. Voigtländer aber rollt nun noch Holbein auf. Die deutsche Tradition; das sei doch »viel ungezwungener«.

Ja wer bestreitet denn die Mitwirkung der deutschen Tradition!? Hätte die Dame meine Ausführung richtig verstanden, so hätte ihr doch der entscheidende Passus Aufklärung genug geben können. Ich wiederhole also: Wir kennen kein Werk, das vor Italien entstanden ist. Sogleich die allerersten Werke seiner Hand zeigen uns also Grünewald als einen, der mit der Synthese von urtümlich Ererbtem, daheim wie auf der Wanderschaft Erworbenem und Genieeigenstem bereits soweit fertig ist, daß seine Entwicklung von nun ab in festen Bahnen ist. Hierauf beruht der imponierende einheitliche Charakter für unser Auge vor allem, von dem Frl. Dr. Voigtländer sich trennen zu müssen fürchtet, wenn sie, unvoreingenommen, einem einfach-sachlichen, direkten und analogischen Vernunftschluß, dessen sämtliche Prämissen bis auf die Schlußsteine, die eine logische Verknüpfung endlich gestatten, a priori gegeben sind. Würde uns der Zufall ein voritalienisches Werk in die Hände spielen, so fürchte ich, würde sie nun nicht etwa der Behauptung, er wäre in Italien gewesen, zustimmen, sondern sie würde erst recht behaupten, daß dieses nun gewiß anders geartete Werk jedem Begriff von der Einheit der künstlerischen Persönlichkeit widerspreche!

Ich wiederhole deshalb noch einmal: Es ist nicht wie bei Dürer, wo man den Ruck spürt, den der Eintritt in die fremde Welt mit sich bringt. Der in die Gotik hineinklingende Fremdton fehlt bei Grünewald, weil Italien hinter ihm liegt, ehe wir ihn kennen lernen.

Käme es auf die Einzelfigur an, so läge allerdings Holbein näher als Pesello; da das aber nicht der Fall ist, jede Beeinflussungsuntersuchung von den Abweichungen, nicht von dem Normalen in dem Werke auszugehen hat, so ist es nur natürlich, daß er die italienischen Figuren nach seiner oder auch Holbeins Art umstilisiert. Ja, ich stehe nicht an, zu vermuten, daß die äußere Ähnlichkeit, welche ja auch zwischen einigen Holbein- oder Breufiguren und den Florentinern bestehen, für Grünewald ebenfalls Anlaß gegeben haben mögen, das Pesellobild genauer in Augenschein zu nehmen. Daß der Holbeinkreis auch in farbentechnischem oder sonst handwerklich Erlernbarem mitspricht, habe ich nie bestritten; denn das ist selbstverständlich.[1]) Aber ich möchte doch — abermals unter Hinweis auf die von meiner Kontrahentin geflissentlich übersehene, einzigartige Gesamtkomposition — gern wissen, wie die »ungezwungene« Erklärung aus »Holbein minus Pesello« eigentlich aussehen soll! Es bleibt nämlich vernunftgemäß nach Ausschaltung Italiens nur diese Möglichkeit: Die Komposition ist Grünewalds geistiges Eigentum. Ein Resultat der Figuren kann sie nicht sein. Denn Frl. Dr. Voigtländer möchte nun ihren Grünewald aus den heterogensten Werken Holbeins und seiner Schule hier die eine, da die andere Figur herauslesen lassen; daß deren Kopulation immer noch keine für Deutschland neue Komposition von der einfachen Sicherheit einer italienischen ergäbe, liegt ja wohl auf der Hand. Und so bliebe denn nur übrig, daß der Maler bloß ein vages, dekoratives Schema erfunden und da seine Musterkollektion nach besten Kräften hineingestopft habe.

Wer sich einmal klar gemacht hat, wie ganz und gar Grünewald (im Gegensatz zu Dürer) aus der Vorstellung eines Gesamterlebnisses schafft, das bei freien Erfindungen als Ganzes da ist, noch ehe die Teile recht erkennbar sind, dem wird auch der Pesello-Fall und damit die italienische Reise so ungezwungen und selbstverständlich wie möglich erscheinen. Die Erinnerung an eine psychologische Ausdrucksschilderung ruft ihm anläßlich einer seelisch ähnlich begründeten Aufgabe das Gesehene auch als Form zurück, und die Ausführung erfolgt auf seine Art, in der noch ein Teil von Holbein lebt. Das stimmt sowohl zu der Originalität wie zu der Jugend Grünewalds. Daran werden weder »grundlegende Unterschiede« noch »andrer Sinn der Figuren« etwas ändern. Über Aschaffenburg zu reden habe ich andernorts Gelegenheit.

1) Ja, wer der Holbeinfrage in chronologisch-geographischer Beziehung nachgeht, wird die Italienreise vielleicht gerade durch die eigenartige Folgerichtigkeit, mit der die allmählich und unabhängig voneinander gewonnenen Forschungsergebnisse ineinandergreifen, für notwendig erachten. Die Verspottung hat Grünewald 1503 in der Frankfurter-Mainzer Gegend gemalt. Nebeneinander erscheinen darin italienische und holbeinische Einflüsse. Auch ist der Zwanzigjährige nicht im Alter eines »Lehrbuben«. Glaser hat sogar von umgekehrter Beeinflussung Holbeins durch Grünewald als dem entscheidenden Resultat des Zusammentreffens der beiden gesprochen. Durchaus möglich! Danach sitzt die Holbeingewöhnung so fest bei Grünewald und hält so lange vor, ist jetzt bereits so mit Eigenem durchsetzt, daß man sagen muß: Grünewald muß in Augsburg bereits bei Holbein gelernt haben. Als Fünfzehn- bis Sechzehnjähriger war er wohl lehrfähig, und Aschaffenburg selbst besaß keine ausreichende Malertradition. Nehmen wir an, daß der Junge die üblichen drei Jahre etwa in Augsburg blieb, so kommen wir mit dem Ende gerade in die Zeit, wo Holbein seine Werkstatt auflöst und rheinabwärts fährt! Die Gelegenheit zur Gesellschaft war da; Augsburg war ferner der Hauptausgangspunkt der direkten Verkehrsstraße nach Oberitalien; Dürers eben erscheinende Holzschnitte konnten zeigen, was die neue Reiseroute an Vorteilen bot; das Jubeljahr mit seinem Ablaß lockte. — Daß Grünewald dann zunächst nach der Heimkehr in seine Heimatgegend ging, liegt nahe. Und so war es auch natürlich, daß er als junger Meister seinem Lehrer Proben ablegte und mit ihm in Frankfurt zusammenarbeitete.

NEKROLOGE

Georg Papperitz †. Am 26. Februar starb in München der Maler Georg Papperitz. Er war am 3. August 1846 in Dresden geboren, studierte an den Akademien von Dresden und Antwerpen und bildete sich in Paris, Holland, England und Italien weiter. In Italien machte Michelangelo besonders starken Eindruck auf ihn und veranlaßte ihn, sich auch der Plastik zuzuwenden. Doch hat der Künstler von seinen plastischen Arbeiten wenig in der Öffentlichkeit sehen lassen. Nach dem Krieg von 1870/71 ließ er sich dauernd in München nieder. Die mondänen

Damenbildnisse, die Papperitz in den letzten Jahrzehnten gezeigt hat, haben das Gesamturteil über seine künstlerische Persönlichkeit durch ihre recht seichte Art aufs ungünstigste beeinflußt. Man vergaß über diesen Arbeiten, daß der Künstler früher, vor allem in den achtziger Jahren religiöse und Historienbilder wie auch Genrestücke geschaffen hat, die nicht nur durch das Sujet, sondern auch durch ihre realistische und koloristische Frische Aufsehen erregten. Von der Saftigkeit und auch von der zeichnerischen Kraft der Bilder und Skizzen jener früheren Zeit ließen die 1916 bei Heinemann ausgestellten Werke des Künstlers aus der zweiten Periode seines Schaffens leider nichts mehr erkennen. *A. L. M.*

AUSSTELLUNGEN

Für die diesjährige **Große Berliner Kunstaustellung,** die wieder in zwei Abteilungen stattfindet, sind folgende Termine in Aussicht genommen: Die Düsseldorfer Ausstellung soll am 11. Mai, die Berliner dagegen erst am 14. September eröffnet werden.

VERMISCHTES

Eine Stiftung des Kaisers. Die belgischen Kunstschätze werden zur Zeit unter Leitung von Geheimrat Clemen verzeichnet und in Lichtbildern aufgenommen. Diese Arbeit ist durch die Stifung eines württembergischen Kunstfreundes, des Geh. Hofrats Laiblin, der für diesen Zweck 20000 M. aussetzte, ermöglicht worden. Nun hat der deutsche Kaiser den Stiftungsfond auf 35000 M. erhöht, damit die Arbeiten zu einem glücklichen Ende geführt werden können.

LITERATUR

G. Voß, *Die Wartburg.* Heft XLI der Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Mit 76 Lichtdrucken, 2 Doppeltafeln und 302 Abbildungen im Texte; 399 Seiten. Jena 1917. Verlag von Gustav Fischer. (20 M., geb. 28 M.).

Für die Disziplinierung der Kunstgeschichte bleibt die Inventarisierung der Kunstdenkmäler die erste Instruktion. Vollständigkeit in Beschreibung und Abbildung macht hier den Endzweck aus. Nach dieser Seite hat der Verfasser seine Aufgabe mit opferfreudiger Gründlichkeit getan und besonders durch den großen Reichtum der Abbildungen (72 Lichtdrucktafeln und 302 Abbildungen) den wesentlichen Vorzug neuzeitlicher Inventare vor den älteren dargelegt. An dieser Reichhaltigkeit hat auch das weite Vergleichsmaterial teil, mit dem der Verfasser die topographische Aufgabe des Inventarisators in die historische Forschung nach Entstehung, Restauration und Künstler glücklich hinüberleitet und der Darstellung des hervorragendsten Denkmals der Palastbauten der Hohenstaufenzeit die wechselvollen Episoden einer lebensvollen Monographie einschaltet. Auch den stilistischen Zusammenhängen hat Voß größte Aufmerksamkeit gewidmet. Nach der Frage, welche die Bedeutung des Landgrafenhauses für den Palastbau des Mittelalters mit der neuen Organisation der inneren Raumanlage, wie sie in der einheitlichen Prachtfassade der berühmten Hoffront der Wartburg zum Ausdruck kommt, beantwortet, interessiert besonders die Stellung des Landgrafenhauses in der sächsisch-thüringischen Kunst. Ein in seiner Eigenart stark ausgeprägter Charakter der Ornamentik der Säulenkapitelle des Landgrafenhauses, die in großer Zahl erhalten sind, gewährt hier alleinigen Anhalt. Für eins der seltsamsten Motive, der im flachen Bogen geschwungenen Wölbung der Unterkante der Deckplatte, hat Voß die Heimat am Niederrhein nachgewiesen (S. 105ff.) und durch das Vorkommen desselben Motivs in der Nikolaikirche zu Eisenach diese in engste Werkstattbeziehung zur Wartburg gesetzt. Besonders tritt dieses Motiv an der Doppelkapelle von Schwarz-Rheindorf auf. In einem eigenen Kapitel, nachdem die Vorbilder für die Architektur des Landgrafenhauses und seine Ornamentik in den sächsischen Bauten nicht gefunden werden konnten, findet er in wahrhaft überraschender Fülle verschiedene Eigenschaften der Wartburg-Architektur in Schwarz-Rheindorf wieder. Nur in der Wartburg entdeckte man bisher den ringförmigen Wulst von Schwarz-Rheindorf, welcher sich zwischen den breiten trapezförmigen Deckstein und das Kapitell legt und mit seinem konstruktiven Zweck die ganze Last des Mauerbogens auf den inneren Kern des Kapitells lotet und die leicht durchbrochen gearbeiteten Ränder schont. Auch der vertikale Teilungsstab der trapezförmigen Deckptatte selber findet sich auf der Wartburg wieder, ebenso der schon erwähnte merkwürdige flache Wölbungsbogen der Unterkante der Kapitelldeckplatte. Für rhythmischen Wechsel von Doppelsäule und einfacher Säule bietet ebenfalls Rheindorf Analogien und für die schönen Adlerkapitelle, wo die Tiere mit dem herabgebogenen Schnabel in die Ranken am unteren Rande des Kapitells beißen, bietet die rheinische Doppelkapelle das früheste Beispiel. So kommt der Verfasser nach Aufzählung weiterer Analogien zu dem Schluß, daß die Wartburg, nicht wie E. Weber (in Baumgartels »Wartburg«) sie für eine Schöpfung der thüringisch-sächsischen Baugruppe erklärte, »deren scharf ausgeprägte Eigenart der Wartburgpalas in jedem seiner Zwergglieder widerspiegelt«, sondern ein Werk der niederrheinischen Architektur aus den Gegenden Bonn und Köln ist. Für die interessante Episode, die der Verfasser diesen Untersuchungen anfügt und die die Anklänge an byzantinische, italienische und französische Kunst behandelt, wird man besonders dankbar sein. Nicht nur das Motiv verschiedener Geschosse mit Säulengalerien übereinander, wie sie die Hoffront des Landgrafenhauses zeigt, mag seine Vorbilder in Italien haben. Für den seltsamen Wulst zwischen Kapitell und Kämpferstein finden sich in der byzantinischen Architektur Vorbilder in Ravenna, lebhafter aber in der Demetriuskirche zu Saloniki. Ob der Bauherr von Schwarz-Rheindorf, Graf von Wied, seinen Baumeister auf seinen Kreuzzügen, auf denen er König Conrad begleitete, mitnahm, wissen wir nicht, kann aber wohl aus dem Zweckbedürfnis des Festungsbaues, einen Baukundigen bei sich zu haben, angenommen werden. Auch für das merkwürdige Motiv der gewölbten Deckplatte, einem der wichtigsten Merkmale der Säulen des Landgrafenhauses, welches in der rheinischen Architektur in der Hälfte des 12. Jahrhunderts auftritt, bringt der Verfasser interessante Vergleiche aus der Zeit Karls des Großen (Evangeliar Soisson). Weitere Ausführungen über die Schlangenbändiger-Kapitelle, über Löwenpaare mit reichen vergleichenden Abbildungen, Vögel mit durcheinander verschlungenen Hälsen u. a. vervollständigen diese Exkurse. Für die Datierung kommt Voß durch den engen Vergleich mit Schwarz-Rheindorf auf die Zeit um 1180 unter dem Landgrafen Ludwig III.

Eine gleiche Gründlichkeit ist auch der Lutherzeit auf der Wartburg gewidmet worden, und ein zweiter Teil, der »Die Kunstsammlungen auf der Wartburg« behandelt, wird in Beschreibung und Bild jedem Stück gerecht *W. Kurth.*

Zur Frage der Expertisen war der Redaktion seiner Zeit, als die Debatte im Fluß war, die nachfolgende Äußerung des Herrn Professor Dr. H. W. Singer zugegangen. Damals wurde mit dem Abdruck gewartet, weil

noch eine weitere Einsendung in Aussicht stand, die gleichzeitig veröffentlicht werden sollte; sie wurde aber zurückgezogen. Auf Wunsch des Herrn Professor Singer erfolgt nun der Abdruck seiner Äußerung, wenn auch durch die Umstände verspätet. Professor Singer schreibt:

Wenn man bei der Frage die Betonung von der »Moral« ablenkt und auf die Arbeitsleistung richtet, würde wohl am ehesten und sichersten Anstand und Sitte gewahrt werden. Die einfache Abgabe eines Urteils sollte nicht honoriert werden dürfen: die Abgabe einer Bestimmung, welche Mühewaltung und Arbeit *ad hoc* erfordert verdient ein entsprechendes Honorar, wie jede andere Arbeitsleistung.

Bringt einer ein Bild zu einem berühmten Kenner, so erfährt er binnen einigen Minuten gegebenenfalls, daß er um hunderttausend Mark reicher ist als er wußte. Läuft er mit dieser günstigen Expertise der »ersten Autorität« zum Händler, so ist er ein gemachter Mann. Für diese Art »Expertise« ein Honorar zu nehmen, müßte verboten werden, weil sie immer eine nicht beweisbare Meinungsäußerung bleibt, die ebenso oft wie nicht von der »anderen ersten Autorität« bestritten wird. Gegen Entgelt möchte man aber schon etwas Positiveres haben, als eine derartige Leistung. Noch ausschlaggebender ist es, daß diese Art Expertise überhaupt keine besondere Arbeitsleistung enthält; daher darf sie auch nicht besonders geldlich verwertet werden. Hierüber mich zu verbreiten ist gewiß nicht nötig; es genügt z. B. auf das hinzuweisen, was Friedländer unlängst über die Bestimmung von Rembrandt- und anderen Zeichnungen schrieb, — sie sei eben doch nur Gefühlssache und stets stehe sein Urteil im Augenblick des ersten Anschauens fest; ein längeres Studium des Objekts führe so gut wie nie weiter.[1])

Bringt hingegen jemand 500—1000 alte Kupferstiche herbei, oder eine alte Truhe, die er geerbt oder sonstwie bekommen hat, und will deren Wert bestimmt haben, so liegt die Sache ganz anders. Die tausend Stiche nachzusehen und zu bestimmen, erfordert eine Arbeit von Stunden, Tagen, Wochen. Selbst wenn sie alle schon nach Bartsch usw. festgestellt wären, verlangt die Prüfung der Druckqualität, des Erhaltungszustandes und der Echtheit viel Zeit und Mühe. Es ist nun nicht eine Meinungssache, sondern es kann ganz genau bewiesen werden, daß ein Blatt eine echte Rembrandradierung und weder eine alte Kopie noch eine moderne Fälschung sei, daß der Druck ursprünglich gut war, daß die Erhaltung würdig ist und das Blatt zu den seltenen gehört. Endlich läßt sich durch (oft mühsames) Nachschlagen doch ziemlich genau der ungefähre Marktwert des Blattes herausbekommen. Ebensowenig kann gegen das Urteil eines Fachmannes Zweifel aufkommen, wenn er sagt, daß diese Münze alt und echt, jener Schrank eine raffinierte, moderne Fälschung, dieses Stück wertlose japanische Exportware, jenes ein frühes Prachtstück der Meißener Manufaktur sei.

Diese zweite Art Expertise aber muß stets dem Arbeits- und Kenntnisaufwand entsprechend honoriert werden. Ich habe vor Jahren einmal — übrigens durch Vermittelung meines Vorgesetzten — eine Kupferstichsammlung in einem böhmischen Schloß schätzen müssen. Es handelte sich darum, wegen einer Erbteilung zu wissen, ob es ratsamer sein würde, diese Sammlung oder eine Bibliothek abzugeben. Ich mußte um fünf Uhr aufstehen, zweimal etwa vier Stunden auf der Bahn fahren und dann vier Stunden ununterbrochen mit Verzicht auf eine Mahlzeit im Stehen die Sammlung durchsehen. Es wäre doch unglaublich gewesen, eine Honorierung dieser Expertise für unstandesgemäß zu erklären!

Überhaupt, wer weiß was standesgemäß ist und was nicht? Es ist an dieser Stelle vergleichsweise auf den Ehrenrat bei den Ärzten und Juristen hingewiesen worden und wenigstens meine Stimme soll warnend dagegen erhoben werden. Ich kenne diesen Ehrenrat allerdings nur bei den Ärzten, weiß aber, wie viele unter ihnen nur mit Zorn und Verachtung an die Tätigkeit des Ehrenrates denken, wenn er bestimmt, welches Verhalten kollegial und welches unstandesgemäß sei. Man frage die Besten und ich bin gewiß, daß sie, trotzdem sie sich gegenwärtig noch der Überlieferung beugen müssen, viel eher für die Abschaffung im eigenen Kreise als für die Einsetzung dieser Einrichtung in anderem Kreise zu haben sind.

In diesen Zeilen steht mehrmals »muß«. Wo jemand müssen muß, da gibt es auch eine zwingende Kraft. Gerade das ist meines Erachtens hier nötig. Anstatt es seinen Beamten (in erster Linie kommen Musealbeamte in Betracht, vielleicht dann noch die Universitätslehrer) zu untersagen, sollte der Staat sie zur Expertise anhalten, ja, er sollte darüber hinaus wenigstens ihre im Dienst vorgenommenen Expertisen durch seine Überwachung garantieren. Das ist auch völlig der Standpunkt des Publikums. Der Laie will seinen Besitz ehrlich geschätzt haben, weil er fürchtet, sonst vom Käufer übervorteilt zu werden. Sein erster Gang ist zum Museumsbeamten, da er sich denkt, der hat einmal die nötigen Kenntnisse und Erfahrung, sodann ist er als Beamter nicht nur unparteiisch (denn er tritt nicht als Käufer auf), sondern notgedrungen streng »reell«. Eine nachgewiesene unehrliche Schätzung würde dem Beamten nicht nur, wie dem Privatmann den Verlust seines Ansehens, im äußersten Falle auch eine Schadenersatzklage einbringen, sie würde seine ganze Existenz vernichten. Nun erfährt aber der Laie, daß eben diesem Beamten die Schätzung verboten ist. Darüber ist er empört und meint, er sei rettungslos dem gewiegten Käufer ausgeliefert. Unleugbar ist das ein großer Übelstand. Der Staat, und nur der, kann ihm sofort abhelfen.

Stellt der Staat erst seine Beamten für die Expertise zur Verfügung, so wird das Publikum nur zu froh sein, sich umgehend abwenden zu können von den unlauteren Geistern, die möglichst hoch einschätzen, weil sie sich das Honorar nach Höhe der Schätzung bemessen lassen. Dann also wird diese Art Gutachter von selbst verschwinden und mit ihr die bedenkliche Seite des Expertisenwesens überhaupt. Der Staat könnte sogar die schwierige Frage einer Honorierung für die erste der beiden oben angeführten Kategorien lösen, indem er eine Staffel nach Bedeutung der Person und Wichtigkeit des Falles ausarbeitet, etwa entsprechend der Honorierungsstaffel, die für vom Gericht eingeforderte Gutachten besteht. *Hans W. Singer.*

1) »Gefühlssache« — lies: unbewußt vorhandene, ehedem erworbene Kenntnisse. Aber das ändert nichts an meiner Stellungsnahme. Denn diese Kenntnisse wurden nicht *ad hoc* erworben und ihr Besitzer wurde von der Welt bereits in anderer Weise — (durch seinen Beamtengehalt, usw.) geldlich für seinen Kraft- und Zeitaufwand entschädigt.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 23. 15. März 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

LOVIS CORINTH

AUSSTELLUNG DER „BERLINER SEZESSION

Daß es nicht die Generation von 1900 ist, die Lovis Corinth zu seinem 60. Geburtstag mit einer Ausstellung seiner Werke ehrt, wirft einiges Licht auf die Eigenart des Meisters. Von den Künstlern, mit denen er seit seinem Eintritt in Berlin und dem Werden der Berliner Sezession groß geworden ist, trennt ihn mehr als auf den Moment scheinen will. Es mag neben den rein moralischen Gründen, die ihn dazu führten, sich von der größeren Gruppe, der heutigen Freien Sezession, loszusagen, auch der gesunde Instinkt dieses Tatmenschen nach der künstlerischen Seite keine andere Wahl übrig gelassen haben. Beharrung ist nicht sein stärkstes Vermögen, um im langsam verflachenden Berliner Impressionismus unterzugehen, und andererseits ist er zu wenig fanatisch, ein Programm streng zu entwickeln. Im guten alten Sinne hat er sich »Schulen« hingegeben, so lange er »glauben« konnte. So war er Münchener, so war er bester französischer Akademiker und wurde guter Berliner und mit diesem echter Corinth. Auf bloße Anregungen, die aus der Ahnung Gewißheit werden lassen und die Persönlichkeit bereichern, hat sein Temperament nicht reagiert — im Gegensatz zu Liebermann. Und doch scheint zur stetigen Kontinuität eines großen Werdens jener uneinseitige, nach verschiedenen Richtungen ausgreifende Naturtrieb zu gehören. Mit Berlin wurde Corinth frei, und sein starker Lebenswille hat mit wahrer Wollust diesem Gefühl sich hingegeben. Was schadet es da, daß er auch manchmal unter seinem drängenden Instinkt litt und die Freiheit mit Freiheit tyrannisierte, daß Gefühl Bewußtsein wurde. Doch ward er nie wählerisch. Seine Phantasie hat der Berliner Corinth nie mehr mit irgendeinem Sentiment fälschlich belastet. Und sollte selbst auch das kleine Seelchen des Objektes unter der gierigen Lust dieses Malerauges sich verflüchtigen. Doch daß er nie eine tote Puppe zurückbehielt, dafür sorgte sein Dämon, den man nicht nur in das kleine Lokal des Malerauges einsperren kann, so stark die ergreifende Freude dieses Organs bei ihm auch ist. Sein Dämon ließ es nicht zu, daß das Auge zum Geschmacksorgan heruntersank. Wie hätte er sonst sein Thema vom Leben des Fleisches — von Potiphars Weib herunter bis zu den Stilleben geschlachteter Schweine phrasieren können! Wenn seine Sinnenphantasie den Stier bei den Hörnern packte, ist allemal etwas entstanden, was mit gleicher Macht befreiend auf den Beschauer wirkt. Wenn er ohne jede Maskierung Mutter und Kind im Bette spielen läßt, greift sein Dämon so freudetrunken in menschliches Wohlbehagen, wie nur je griechische Naturphantasie es ersinnen konnte. So konnten ihn nie die kulturellen Reize der Erotik einfangen. Lieber ermattete seine jauchzende Freude, animalisches Leben zu gestalten, bis zum Modellarrangement. Und wenn er maskierte, wenn er das illustrative Bild über das Bild seines gierigen Malerauges stellte, wenn er seinem Bacchantenzug von 1898 (Elberfeld, Museum) noch die dramatischen Akzente von Stuck aufsetzen wollte, wirkt er unfrei, wirkt er unanimalisch, akademisch. Als guten Gegensatz hat die Ausstellung seinen Liebeskampf von 1914 dazu gehängt. Wie stark und frei ist er, wenn sein wild zugreifendes Malertemperament die Dinge demaskiert. Ehrlich bleibt er auch da, wo die Malerfreude die Komposition durch Oberflächenansätze bereichert und die Sinnenfreude steigert.

Denselben Weg sind die religiösen Themata gegangen. Vom »Verlorenen Sohn« 1890 und der »Pietà« 1889 befreit sich das Malertemperament in den Jahren nach 1900 aus den tendenziösen Sentimentalitäten, um in reicheren Szenerien wenigstens das bewegte Leben zu retten. Ob aber das »Martyrium« 1907 und besonders die »Kreuztragung« 1908 über die treffliche Komposition und scharfe Charakteristik bewegter Einzelfiguren hinauskommen, möchte allein schon die Farbe kritisieren, die hier matt und phantasiearm, fast auskolorierend daraufgetan ist. Wo nicht die malerische Phantasie mit freien animalischen Gefühlen zusammengehen kann, entstehen wohl immer noch gute Bilder, aber keine Gestaltungen, die sich nur mit seinem Namen verbinden lassen. Im Porträt dagegen hat er oft mehr als die malerische Maske der Oberfläche gegeben. Doch wird man nicht fordern, daß einem so einseitig gerichteten Temperament es liegen kann, fremden Geistern ihre Schwingungen abzulauschen. Aber des pulsierenden Lebens in der Wahrheit des farbigen Scheins der Oberfläche ist er immer Herr geworden, so daß in dem Porträt des Grafen Keyserling, wo alles sich in toniger Bindung zurückhält, die leuchtenden blauen Augen und der kirschrote Mund zu höheren Akzenten aufsteigen. Und in dem schönen Porträt seiner Frau mit Kind 1905 bricht aus der geschlossenen Komposition reichbewegter Haltung eine Lebensfreude durch, die an Rubens gemahnt. Später hat er die bewegten Formen freier in den Raum ausgreifen lassen, hat ganze Situationen für seine Menschen erfunden, um den Ausdruck momentan bewegten Lebens zu bannen. Hat dramatische Szenen gegeben, die in dem Rudolf Rittner als Florian Geyer 1912 zu einer Untheatralik zurückgehen, wie sie einfacher Monumentalität eigen ist. Leider fehlt das Meisterwerk des Peter Hille. Sich

selbst aber hat er stets die Form der ruhenden Energie gegeben. Sein Malertemperament entspringt nicht der bloßen sensiblen Reizung der Sinne; mehr als ein Element überschüttet es die Dinge, wirkend aus eigenem Drang. So zwingt uns das schöne Selbstbildnis mit dem Modell 1898 durch die breite Ruhe der Erscheinung, die nicht durch die Laune des Modells gestört werden kann. Menschlich aber ergreifen die beiden letzten Selbstbildnisse aus den Jahren 1917 und 1918 am meisten. Der Maler Corinth ist sparsam geworden, er will dem tiefeindringenden Menschengestalter nicht Hindernisse in den Weg legen und reißt sich die Sinnenfreude selbst aus dem Herzen. Stumpfe Farbe und kühles Licht; so scheint sich ein Altersstil anzukündigen, der zur Verstärkung seiner Absichten auch die übernatürliche Größe wählt. Der Pinsel streicht imperativisch die Form herunter, die Summe eines reichen Könnens ziehend. Wenn Max Liebermann ihn bei der Eröffnung der Ausstellung von 1913, die Corinth in der alten Sezession gewidmet war, den Stolz des metier genannt hat, so kann dem Wort doch nur bedingte Geltung zugesprochen werden. Überhaupt hat das Wort für die Berliner Kunst nie eine besondere Geltung gehabt — oft zum Schaden. Gewiß hat Corinth ein metier wie nur wenige, aber sein besonderer Vorzug ist, daß das metier nicht ihn hat. Pinsel- und Palettengeschmack hat er nie sonderlich gepflegt. Um des Raffinements willen hat er nie Farben oder Oberflächen arrangiert. Hierin ist er freier und redlicher als manchmal Slevogt. Seine Sicherheit, zu modellieren mit der Farbe, hat er nicht von irgendeinem System von Pinsellagen abhängig gemacht, mit denen man den opaken Schimmer einer besonderen Farbenhaut erzielen kann. Wenigstens hat er alle diese Vorzüge eines metier aufgegeben, als er in Berlin eintrat und den Mut fand, ehrlich zu sein. Sein Malhandwerk liegt nicht in der Reihe der Feinarbeiter. Schlachten hat man es genannt, wobei man gut täte, nicht den Nachdruck auf die Wucht des Hiebes zu legen, als auf die Lust an hellen saftigen Tönen und einem irisierenden Spiel von farbigen Reflexen. Nie ist es ihm so sehr darauf angekommen, seine Farbenskala impressionistisch einzubinden, so sehr er auch den silbrigen Ton oft geliebt hat. Er ist mehr Meister der kleinen Takte. Große Harmonien werden oft leer oder fallen auseinander. Aber jener oder dieser Teil wird von einer Meisterschaft getragen, die ganz selten im 19. Jahrhundert ist. Als Ganzes will sich z. B. das Bild von der Riviera 1911 nicht binden. Das Spiel der Reflexe auf dem Putz des Hauses aber geht weit über Menzel hinaus in dem unmerklichen Spiel flüchtiger Reflexe. Die Nuancen der Mitteltöne, das ist sein eigentlichstes Register; wenn er starkfarbig wird, wird er oft bunt und dekorativ, wie in dem großen Blumenstilleben mit der Maske des sterbenden Sklaven von Michelangelo, so bedeutend auch der Wurf des Ganzen sein mag. Von diesen freudigen Schönheiten wendet er sich in seinem letzten Selbstporträt von der Staffelei 1918 ganz ab. Er wird monochrom. Soll man hier an den Spätstil von Franz Hals denken. Auch die seelische Vertiefung ist vorhanden. Wünschen wir ihm, daß es ihm gelingt, die große Note eines souveränen letzten Stils zu erreichen, wünschen wir ihm die feste Hand für den Pinsel, der den Mut hat, das heitere sinnliche Spiel reicher Mittellagen zu übergehen. Das Auge, das einst mit reinster Sinnenfreude die Dinge ergriff, scheint weitere Fernen zu suchen. *W. KURTH.*

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

Die Juli-Nummer des Studio eröffnet ein Aufsatz von Arthur Finch über Joseph Southhall, einen modernen englischen Maler, der verschiedene Wandmalereien gemacht hat; und auch für seine Tafelbilder benutzt er Temperafarbe. Seine Arbeit ist sehr vielseitig: teils gibt er mythologische oder anekdotische Szenen im Stile Rossettis und Burne-Jones; daneben stehen moderne Stadtansichten, Genrebilder und Landschaften. Der Schwarz- und Weiß-Reproduktion nach ist der »Hafen« ein Bild von außerordentlicher Schönheit, das in seiner dekorativen Wirkung an die japanische Kunst denken läßt. Sieht man aber die beiden farbigen Reproduktionen an, so fühlt man sich wieder enttäuscht. Im allgemeinen sind seine Gemälde zu flach und entbehren der Tiefe. Southhall hat seine Arbeiten mehrere Male im »New English Club« ausgestellt, in Paris scheint er aber doch mehr bekannt zu sein als in seinem eigenen Lande.

Man hat die Absicht, in Antananarivo, Hauptstadt der Insel Madagaskar, ein Monument für General Gallieni, ehemaligen Gouverneur der Insel, zu errichten. Die Spesen sollen aus freiwilligen Spenden bezahlt werden. Bis ein Jahr nach Friedensschluß kann dafür subkribiert werden.

Die neunte Ausstellung schottischer Kunst, die dritte, die während des Krieges abgehalten wird, hat nach A. Eddington bessere Gemälde aufzuweisen, als es gewöhnlich der Fall ist. Die reproduzierten Werke von Lawton Wingate, Sir James Guthrie, W. S. Maggeorge, E. A. Walton, Fiddes Watt, John Duncan machen zwar einen angenehmen und vornehmen Eindruck, aber etwas Neues zeigen sie nicht.

George C. Williamson setzt die Reihe seiner Aufsätze über Miniaturbildnisse in der Sammlung Pierpont Morgan fort. Diesmal wird das Porträt des Schriftstellers Leigh Hunt besprochen und abgebildet, das Morgan mit noch einigen anderen Miniaturen von der Familie Hunt gekauft hat. Der Maler des Stückes ist unbekannt. Man hat es dem Maclise zugeschrieben, und nach der Meinung des Verfassers sieht es dessen Arbeiten auch wohl ähnlich.

Die Pennsylvania Academy hat ihre 112. Ausstellung in Philadelphia abgehalten. Im Studio sind reproduziert: ein Selbstbildnis des verstorbenen Malers William M. Chase, das Porträt von Mrs. K. von Sargent, »Miß Gladys Wiles« von Irving R. Wiles, ein »Wintermorgen« von Jonas Lie, eine Ansicht von New York von Leon Kroll, und von Plastiken die »Alpenblume«, eine Frauenfigur von Attilio Piccirilli und eine Porträtbüste des Bildhauers Bartlett von Charles Grafly.

Das Viktoria and Albert Museum ist teilweise dem »Board of Education« überwiesen worden, das die Räume für Kriegszwecke in Anspruch nimmt. Dadurch kann bis zum Kriegsende nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der Sammlungen öffentlich zugänglich bleiben.

In der Werkstatt von Messrs. Fredegars werden, unter Patronat von Lady Kinloch, wiederum bemalte Möbel hergestellt, wie sie im 18. Jahrhundert im Geschmack waren. Eine Reihe von Künstlern, die durch den Krieg wenig oder nichts verdienten, können hier Beschäftigung finden. In Moskau werden vom Verein russischer Künstler »Soyour« und der »Mir Iskustva« (Kunstwelt) Ausstellungen veranstaltet. Besonders die erstere hatte einen sehr guten finanziellen Erfolg. Hauptsächlich Arbeiten von K. Yuon, N. Krymoff, L. Pasternak und A. Ryloff wurden viel verkauft. Einige ausgezeichnete Studien von Krymoff zeigen, in welch glücklicher Weise sich dieser Maler entwickelt; sein »Sommermorgen«, wovon eine Abbildung beigefügt ist, war das Hauptwerk dieser Ausstellung. Ein schönes Porträt von Vassili Maklakoff und eine Winterlandschaft von Konstantin Yuon sind hier ebenfalls reproduziert. Auf der »Mir Iskustva« waren im allgemeinen die Stiche von größerem Interesse als die Gemälde. Die lebensgroßen Porträts von Eugen Yakovlieff in Rötel und Tempera deuten an, daß man von der weiteren Entwicklung dieses Künstlers noch viel erwarten kann, obwohl seine geschickt gezeichneten und komponierten Bilder noch zuviel an frühe italienische Freskomaler, altdeutsche Meister und japanische Holzschnitte erinnern. Von Boris Grigorieff waren einige ausgezeichnete Federzeichnungen zu sehen, sowie gute Porträtstudien von Nicholas Ulianoff, wie aus der beigefügten Reproduktion des Bildnisses der Baronin Knop ersichtlich ist. S. Chekhonin stellte eine Anzahl entzückender, in Email ausgeführter Miniaturen aus; Frl. J. Obolenskaya hat schöne Illustrationen für russische Märchen im Stile der altrussischen Ikonen gemacht. — Im Uyenopark in Tokio wurde die 55. Ausstellung des japanischen Vereins für schöne Künste abgehalten, die teils den alten, teils den modernen Meistern gewidmet war. Abgebildet sind Werke von Dan Ranskyu, Mikobunkwa, Inagakirambo, Satu-Kwagaku und Osaka Schiden.

Die Miniaturensammlung des Grafen von Beauchamps ist zur Zeit im South Kensington Museum ausgestellt. In einem Aufsatz darüber, in der August-Nummer des Studio, findet man Abbildungen nach Miniaturen von John Hoskins, Nicholas Hilliard, Isaac Oliver, Nicholas Dixon, Samuel Cooper, Richard Gibson, Christian Richter, Nathaniel Hone, George Engleheart und mehreren unbekannten Künstlern. In sechs Abbildungen werden uns die Aquatintablätter von C. H. Baskett, stimmungsvolle Marinen und Wasserlandschaften, gezeigt. Malcolm C. Salaman schreibt über die Ausstellung in den Räumen der »Fine Arts Society«. Achtzehn bekannte englische Künstler geben hier miteinander in Lithographien ein Bild des Krieges, der Ideale und Leistungen Englands: Ernst Jacksons »Zur Abwehr gegen den Angriff, Frankreich und England 1914«; die farbige Abbildung darnach zeigt uns zwei Frauen, die von einem schwarzen Adler bedroht werden. Gleichfalls farbig reproduziert ist auch Maurice Greiffenhagens Blatt »Elsaß und Lothringen an Frankreich zurückgegeben«, zwei Mädchen in der nationalen Tracht, die sich an eine erwachsene Frau mit den Emblemen Frankreichs anschmiegen. Dann folgen die »Wiederherstellung Belgiens« von Clausen; »Italia Redenta« von Charles Ricketts; »Polen, eine Nation« von Edmond Dulac; die »Wiederherstellung Serbiens« von Gerald Moira und »Die Freiheit des Meeres« von Frank Brangwyn. Dieses Blatt — so sagt der Verfasser — ist in hohem Maße ironisch. Zwischen den großen grünen Wellen des Ozeans schlagen nur einzelne Männer in einem offenen Boot den tötlichen Anfall eines schrecklichen Meeresungeheuers ab. Auf diese »Ideale« folgen dann die »Leistungen«, mit deren Wiedergabe sich Brangwyn, Clausen, Muirhead Bone u. a. bemüht haben.

In dieser Lieferung sind ferner abgebildet: das »Porträt einer Dame« von Sybil Ashmore, »Gräfin Curzon« von Lászlo, beide auf der Sommer-Ausstellung der »International Society«; eine Marmorgruppe von A. Bartholomé, »Junge Mädchen bei der Toilette«, das auf der Ausstellung französischer Kunst in Barcelona war, ein »Fischerhafen in der Provence« von Ferdinand Adolphe Olivier und ein Gemälde Forains, ebenfalls aus Barcelona, sowie mehrere japanische Gemälde, die auf einer Ausstellung in Tokio zu sehen waren.

In der September-Nummer widmet Charles Marriott der Arbeit Arnesby Browns einen Aufsatz mit mehreren Abbildungen. Hierauf folgen »weitere Blätter aus dem Skizzenbuche von Arthur Fucker«. Die erste Serie wurde im Juli 1914 publiziert. Dann folgt noch ein Aufsatz über architektonische Entwürfe, die in der letzten Zeit gemacht worden sind. Einige Abbildungen bringen uns Radierungen von Takekoshi, einem Japaner, der vor einigen Jahren nach Europa gekommen ist, in Italien, der Schweiz und Frankreich, sowie neuerdings auch in England gearbeitet hat. Eigentümlich ist, daß die Werke dieses jungen Japaners so ganz europäisch anmuten. Ferner werden noch eine Lithographie von Emile Claus »Winter auf der Themse« aus der bekannten Folge, die er in der letzten Zeit in London gemacht hat, und mehrere japanische Bilder, die vor kurzem in Tokio ausgestellt waren, abgebildet.

Eine Anzahl englischer Bilder aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts hat man von der Tate Gallery in die National Gallery gebracht. Sie werden dort auf einige Zeit in einem Raum zusammen gezeigt, ehe man sie in die übrige Sammlung einreiht. Diese Ausstellung wird von Charles Aitken in der Juli-Nummer des Burlington Magazine besprochen. Es sind hauptsächlich Gemälde von Madox Brown, Rossetti, Millais, Arthur Hughes, Burne-Jones, Alfred Stevens, Watts, Cecil Lawson und Frith. In einem anderen Raum desselben Museums sind die französischen Bilder der Sammlung Hugh Lanes, die derselben Zeit angehören, ausgestellt, wodurch es möglich wird, einen interessanten Vergleich zwischen der Kunst dieser beiden Länder zu ziehen. Bei diesem Aufsatz findet

man abgebildet: »The last of England« von Madox Brown aus der Corporation Art Gallery in Birmingham, drei Federzeichnungen von Millais, wobei eine sehr schöne Studie für die »Ophelia« aus dem eben genannten Museum und eine Federzeichnung von Rossetti.

H. Clifford Smith schreibt über eine mit Intarsia geschmückte Schachtel, eine englische Arbeit aus der Mitte des 16. Jahrhunderts; A. F. Kendrich gibt einen Beitrag über gewebte ägyptische Stoffe und Alice Baird eine kurze Beschreibung von dem Reliquiarium des hl. Hadelins aus der jetzt zerstörten Kirche von Nisée. Die beiden Längsseiten sind mit vier Szenen aus dem Leben des hl. Hadelins geschmückt und wurden von Otto von Falke und Fraudeberger dem berühmten Künstler und Goldschmied Godefroi de Claire, der im 12. Jahrhundert lebte, zugeschrieben. Die beiden kurzen Seiten datieren aus dem 11. Jahrhundert. Während der Revolution von 1794 wurde der silberne Deckel gestohlen. — F. W. Arnold schreibt über persische und indische Miniaturen aus Anlaß einer Ausstellung von persischen und indischen Malereien in der Galerie Vincent Robinson and Co. Das Ashmolean Museum in Oxford besitzt einen Wappenschild mit einer Gorgonenmaske, der zum Nachlaß Drury Fortnums gehört. Sir Guy Laking hält ihn für eine frühe Arbeit von Lucio Picinino aus Mailand und demnach also in der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden.

Clive Bell kritisiert die englische Kunst der Gegenwart in einer Weise, die sehr aufrichtig ist. Das Interessante an diesem Aufsatz ist, daß er nicht nur zeigt, was der englischen Kunst fehlt, sondern auch die Gründe für ihre langsame Entwicklung aufsucht. Bell beginnt mit einer Bemerkung eines amerikanischen Kunstschriftsteller ihm gegenüber, der zugab, daß die frühen Werke mancher Engländer öfters Talent und entrückende Sensibilität verrieten, ihre Gaben jedoch würden — wodurch wisse er nicht zu sagen — nicht reif.

Dieses Problem probiert Clive Bell zu erforschen. Seiner Meinung nach stehen die englischen Künstler zuviel auf sich selber. Alle lebendige moderne Kunst — so sagt er — ist von den Franzosen beeinflußt, von Cézanne, Gauguin, van Gogh, Matisse, Picasso, Bonnard und Maillol, die ihrerseits wiederum von den Impressionisten und von der orientalischen Kunst beeinflußt worden sind. Die englischen Künstler sind nicht von diesem belebenden Hauch berührt; entweder imitieren sie ihre Lehrer; im besten Fall wissen sie dann auch etwas von der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts, und haben sie auch einmal englische Bilder aus dem 18. Jahrhundert studiert, oder aber sie sind revolutionär, gehen ihren eigenen Weg, glauben sich Genies, sind in Wirklichkeit aber unwissende, schlecht maskierte Pfuscher. Das Publikum erträgt es ruhig, daß jeder Künstler sich benimmt als sei er etwas Besonderes. Eine Sache, die in England erwünscht wäre, ist mehr Ehrfurcht für die Kunst und weniger Nachsicht für die Künstler. Die großen Probleme, die sich die modernen Künstler der verschiedenen Nationen stellen, werden in den englischen Kunstzeitschriften nicht besprochen. Dort wird nur über die Frage, ob Mr. Smith ein größeres Genie als Miß Jones sei, diskutiert, und dort liest man, daß Mr. X. der größte Bildhauer aller Zeiten ist. Nicht nur die Künstler, sondern auch die Kritiker wissen nichts von ausländischen Kunstströmungen, und das Publikum, das gerade auch durch die Kritiker erzogen werden sollte, ist mit der bequemen konventionellen Kunst seines Landes zufrieden. Das macht die Künstler faul. Ohne besondere Anstrengung können sie die Ansprüche ihrer Landesgenossen befriedigen, erzielen gute Preise und wünschen weiter nichts. Wenn einige unserer begabten jungen Männer in Paris arbeiten könnten, wo sie eine Presse und ein Publikum fänden, denen es mit der Kunst ernst ist, würden sie selbst mit ihren in England so bequem erreichten Triumphen nicht mehr zufrieden sein. Was ist nun die Ursache dieses englischen Provinzialismus, frägt Clive Bell. Es gibt Leute, die sie einfach darin sehen wollen, daß den Engländern das angeborene Talent für die Malerei gänzlich abgehe. Prüft man aber die Arbeiten von Kindern und Schülern nach, so ergibt sich das Gegenteil. Bell sucht die Ursache in der hervorragenden Stellung, die in England die Literatur einnimmt. Das Publikum ist nur literarisch gebildet; die Maler sind halbe Dichter. Jeder Kritiker sucht in einem Gemälde ein literarisches Symbol, eine allegorische Auffassung. Vielfach wird in England gesagt, daß doch nicht zu erwarten sei, daß ein Land sich in zwei verschiedenen Künsten auszeichnet; das ist aber im Hinblick auf Frankreich und Rußland irrig. Was den englischen Künstlern fehlt, ist die richtige Atmosphäre, um darin zu arbeiten. In England finden die Maler ein Publikum, das zwar nichts von Kunst versteht, aber hohe Preise bezahlt. Nirgends sonstwo sind Gemälde so teuer wie dort; nur reiche Leute, die meistens nur Hausschmuck, keine Kunst suchen, können sich den Luxus erlauben, einige Bilder zu besitzen. Es gibt aber auch Maler, die versuchen, zu etwas Neuem zu kommen. Sie haben den Camden Town Group, den Friday Group und den London Group errichtet. Hier sind Männer, die es mit der Kunst ernst nehmen, die keinen reichen Mäzen haben, die das malen, was an sich die Hauptsache in der Welt ist. Diese Maler könnten von einer guten Kritik profitieren, aber unglücklicherweise ist es um diese noch schlimmer bestellt, als um die Malerei. Die englischen Kritiker haben nichts gelernt, sie lehren nur! Wenn der Krieg einmal zu Ende sein wird, müssen sich die jungen Engländer beeilen, in dem internationalen Bund junger Künstler, der seinen Hauptsitz in Paris, also nur 350 Meilen von London, hat, sich einen Platz zu erobern.

Eine schöne Abbildung einer gleichzeitigen Kopie nach einem verlorenen Original von Hugo van der Goes findet man in der August-Nummer des Burlington Magazine. Das Bild stellt die Anbetung der Könige dar und gehört der Viktoria-Kunstgalerie in Bath. Obwohl das Bild nicht unbekannt war — es war einmal in einer Ausstellung in der Guildhall zu sehen gewesen — existierte noch keine gute Reproduktion danach. Eine schlechtere Kopie nach demselben

Original besitzt der Prado in Madrid. Der eine König, der den ungewöhnlich üppigen Haarwuchs hat, ist ein Modell, das noch in mehreren Bildern des Hugo van der Goes wiederkehrt: auf dem Flügel eines Diptychons, das aus Kopien in Altenburg und im Bargello bekannt ist, auf dem rechten Flügel des Portinari-Altars, sowie ein »Tod Mariä« in Brügge. Van der Goes hat ihn auch für seinen Johannes den Täufer, der auf der Tafel im Amsterdamer Reichsmuseum hinter dem Stifter steht, benutzt. Alle diese Bilder hat van der Goes in seiner mittleren Zeit, ehe er sich ins Kloster zurückzog, gemacht; der Meinung des Verfassers nach ist die Anbetung der Könige wohl das früheste Stück dieser Gruppe und zeigt uns den Meister in einer Übergangsperiode.

W. R. Lethaby setzt seine Beiträge über primitive englische Maler fest und behandelt diesmal Matthew Paris, der etwa um 1200 geboren ist, und den Franziskaner Bruder William (etwa 1190—1232.)

1915 ist in Paris ein Buch von Ambroise Vollard über Paul Cézanne herausgekommen, das wir hier von Roger Fry besprochen finden. Vollard hat ein Werk über Cézanne, nicht über seine Bilder geschrieben. Roger Fry bewundert die Art, wie er uns mit dieser so außerordentlich sensitiven Persönlichkeit bekannt macht. Dem Aufsatze sind mehrere Reproduktionen nach Bildern von Cézanne beigegeben, die sich alle auch im Buche Vollards befinden, dort jedoch in einem besseren Verfahren ausgeführt sind.

Aus seinen Zeichnungen wußte man schon längst, daß der größte englische Architekt aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, Inigo Jones, sich auch für das Theater interessierte. Obwohl sein Gönner, Karl I., kolossale Summen für Aufführungen von Schauspielen ausgab, hat man nie davon gehört, daß bei Jones ein besonderes Theatergebäude bestellt worden wäre. Die Stücke wurden in einem der großen Säle von Whitehall aufgeführt und dieser Raum dann dem Zweck entsprechend mehr oder weniger geändert. William Grant Keith publiziert nun einen von ihm gemachten Fund in der Bibliothek von Worcester College in Oxford. Es war bekannt, daß diese Sammlung einen Band Palladios enthält (Venezianische Ausgabe von 1601), welcher Inigo Jones gehört und worin dieser eine Unmenge von Bemerkungen, teils schon auf seiner zweiten italienischen Reise, teils dann zu Hause hingeschrieben hatte. In diesem Buch hat Keith einen von Jones gezeichneten Entwurf für ein Theater gefunden, das einen starken Einfluß von Palladios »Teatro Olimpico« zeigt, jedoch insofern moderneren Theaterbedürfnissen entspricht, als die Öffnung in der Mitte der Hinterwand größer ist, und dadurch auch größere Theatereffekte ermöglichte. Walcot hat zu diesem Entwurf selber noch eine Zeichnung gemacht, damit man sich besser als aus den architektonischen Zeichnungen von Jones vorstellen kann, wie das Theater ausgesehen hätte, wenn es je ausgeführt worden wäre.

Am 5. Juli wurde ein Teil der Waffensammlung des Majors Thomas George Breadalbane verkauft. Charles Ffoulkes nennt es das interessanteste Ereignis auf diesem Gebiete seit dem Verkauf Cossons 1897. Die Sammlung wurde durch John, Marquis von Breadlane angelegt, der 1839 die besten Stücke auf einer Auktion spanischer Waffen bei Christie und 1855 auf der Bernal Auktion kaufte. Seit dieser Zeit wurden die besten Sachen in Langton (Berwickshire) bewahrt, wo kein Forscher über Waffenkunde sie je zu sehen bekommen hatte. Mehrere diesem Aufsatz beigefügte Abbildungen zeigen uns eine dreiviertel Rüstung von 1535, die den Arbeiten Koloman Kolmans von Augsburg ähnlich sieht, eine halbe Rüstung, datiert 1545, vielleicht von Konrad Lochner von Nürnberg, eine ganze Rüstung, ebenfalls eine deutsche Arbeit von etwa 1510 und weitere Teile von Rüstungen englischer und italienischer Meister, u. a. von den Brüdern Negroli aus Mailand, von Lucio Picinino und eine von Pompeo della Chiesa dekoriert.

Das Burlington Magazine enthält weiterhin noch einen Nachruf für William de Morgan, »Erfinder, Zeichner, Töpfer und Schriftsteller«, von May Morris. Mehrere Abbildungen zeigen Beispiele seiner Kunst. Dieser Aufsatz wird in der nächsten Nummer fortgesetzt. In dieser, der September-Nummer, finden wir die große Abbildung eines Gemäldes von Joris Hoefnagel, die Darstellung eines Hochzeitsfestes in Bermondsey, Eigentum des Marquis von Salisbury. F. M. Kelly knüpft daran eine Abhandlung über das Genrestück im allgemeinen, die jedoch nichts Neues bringt. Grignon hat eine Kopie in Wasserfarben, die in der »Society of Antiquaries« aufbewahrt wird, nach diesem Gemälde gemacht und die Jahreszahl 1590 daraufgesetzt. Kelly meint nun, das Bild müsse ungefähr 1570 entstanden sein, denn die darauf vorkommende Kostüme sind alle aus der Zeit vor 1580. L(ionel) C(ust) fügt diesem Aufsatz noch hinzu, daß Mr. G. R. Corner von Southwark dies Bild 1855 für die »Society of Antiquaries« beschrieben hat, und daß es von Mr. Philip Norman in einem Aufsatz über Hoefnagel in »Archaeologica« (Vol. 57, Teil II, S. 327) erwähnt wird. Auch war es 1890 auf der Tudor-Ausstellung in der New Gallery. Es ist nicht bekannt, daß Hoefnagel 1582 in London gewesen wäre; 1571 wohnte er in Antwerpen und war dort ein angesehener Miniaturmaler.

Lethaby setzt seine Beiträge über englische Primitive fort. Diesmal sind die Maler Master Richard, Mönch von St. Alban (etwa 1220—1280) und sein Vater, Master Simon, an der Reihe. G. F. Hill publiziert wieder einige italienische Schaumünzen. William Grant Keith beendet hier seinen Aufsatz über einen Theaterentwurf von Inigo Jones, und E. W. Tristans schreibt über ein Deckengemälde in Dädesjö in Schweden anläßlich des Buches von Andreas Lindblom über gotische Malerei in Schweden und Norwegen »Etude sur les relations entre l'Europe occidentale et les pays scandinaves«, herausgegeben von der K. Akademie für Literatur, Geschichte und Archäologie in Stockholm (Stockholm, Wahlström och Widstrand; London, Bernard Quaritch, 1916.) Die beigefügte Abbildung der Decke ist nach einer Reproduktion im genannten Buche. Tristam deutet

einige Darstellungen anders als Lindblom. Beide Verfasser meinen, daß die in Medaillons gefaßten Episoden aus dem Evangelium aus einem Manuskript entlehnt seien. Lindblom aber sagt: »Die Modelle für die Malereien in Dädesjö sind M. S. Miniaturen und rühren her von einer Stelle, wo die Einflüsse gotischer und deutsch-byzantischer Kunst einander begegnet sind, also vom westlichen Teil Deutschlands und noch wahrscheinlicher vom Niederrhein.« Tristam, der zwar zugibt, daß auch deutscher Einfluß in den schwedischen Malereien sichtbar ist, meint dagegen, daß der englische Einfluß so sehr vorherrschend ist, daß man annehmen könne, die Dädesjö-Malereien seien nach einem mittelalterlichen englischen Manuskript kopiert, wahrscheinlich nach einem aus der Schule von S. Alban.

Eine interessante Reihe von acht »Hsien« oder Genii, in Fayence nachgeahmten Bronzen, publiziert R. L. Hobson. Die Figuren, die als Unsterbliche gedeutet werden können, weil sie auf Wolkenrollen stehen, sind nicht genau zu identifizieren. Drei der bekannten Tavist Shien findet man dabei wieder, aber die übrigen gehören nicht zu dieser Reihe. Es gab aber mehrere Serien von Hsien in dem Tavist Pantheon und die acht, die häufig vorkommen, sind nicht die einzigen, sondern nur die populärsten. Auch ist es schwer, diese Figuren genau zu datieren. Der Verfasser hält es für wahrscheinlich, daß sie in der K'ang Hsi-Periode entstanden seien und aus den Kuangtung-Fabriken herrühren.

Auch in England nimmt die Bewunderung für die Kunst Lászlos ab. Die Verwaltung der »Old Etonian Association« hatte eine Subskription für ein Porträt von Mr. Balfour in die Halle der Eton-Schule eröffnet, hatte aber nicht dazu bemerkt, daß Lászlo das Bild malen würde. Der Plan begegnete großer Sympathie. Nun aber, wo das Bild dort hängt, kommen von verschiedenen Seiten Proteste. Einige wollen kein Bild Lászlos, weil er naturalisierter Ungar sei, andere meinen, daß nun schon zwei Porträts von Lászlo in der Schulhalle von Eton hängen und daß man keine weiteren Beispiele seiner Kunst brauche.

In der Mai-Nummer des Connoisseur fragt Mr. Finberg »Warum wird die englische Schule aus der National Gallery verbannt?« D. S. Mac Call, Direktor der Tate Gallery antwortet ihm mit einer anderen Frage in der Juli-Lieferung »Warum werden Tatsachen aus der Kritik verbannt?« und widerlegt die Behauptungen Finbergs. Der Herausgeber dieser Zeitschrift schreibt über den Verein lokaler Kriegsmuseen, den man gründen will. Jedes Museum will man »zu einem Schrein machen, welcher in würdiger Weise die Erinnerung an große Taten wachhält, und nicht zu einer einfachen Zusammenhäufung von Kriegskuriosa«. C. H. Collins Baker gibt einige Notizen über Porträts in der Sammlung Mr. John Lanes. Abgebildet sind: John Palmer von Henry Walton (Farbendruck), Elizabeth, Lady Humble von John Betts (ungef. 1660), ein Damenporträt von Thomas Lawranson, Joseph van Haecken von Thomas Hudson, ein schönes Bildnis eines Mannes in Rüstung von einem unbekannten Maler, Lady Vanbrugh von Isaac Wood, Mr. Davy Breholt von Joseph Highmore, ein Mädchenporträt von James Worsdale und ein Bildnis eines Herrn von Benjamin Wilson. Cecilia Hemming schreibt über alte bedruckte Baumwollenstoffe aus dem 18. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Miß Caroline P. Ingram berichtet über Miß Mary Linwood, die am Ende des 18. Jahrhunderts begonnen hatte, Bilder in Seide zu kopieren. Abbildungen nach ihren Stickereien zeigen, daß sie das zweifellos sehr geschickt gemacht hat.

Zum Schluß folgt noch ein Aufsatz von G. Woolliscroft Rhead über Bildnisse nach dem Schotten Wilkes in Fayence und auf Email. Das Titelblatt dieser Nummer zeigt uns eine farbige Abbildung des Porträts von Mrs. Mountain von Adam Buck (1802). Weiter kommen noch Abbildungen vor nach »Mrs. Nesbitt mit einer Taube« durch Sir Joshua Reynolds in der Wallace Collection, eines Bildes von Zoffany aus der Sammlung von Lady Sayer und das Porträt einer jungen Frau von Hans Holbein aus der Haager Galerie.

Auf dem Titelblatt der August-Lieferung finden wir eine farbige Reproduktion des Blattes von F. Wheatley »Mew Mackrel«. Eine hübsche Abbildung in braunem Ton bringt diese Nummer von einem Bilde Reynolds in Chantilly, das die Gräfin Waldegrave mit ihrem Töchterchen vorstellt, und eine Abbildung in leichten Farben von dem »Minnet à l'Anglois« von Roberts und Stadler nach Adam Buck, von einer Zeichnung »Venus, die Cupido seine Waffen wegnimmt« von L. R. Legoux und von dem Porträt Lady Betty Forsters von Walton nach Downman. Nicht farbig ist dann wieder die Abbildung eines Gemäldes von Richard Wilsons »Die Villa des Hadrian« in der National Gallery und nach dem schönen Bild des Sir Thomas Moore von Rubens im Prado. Percy Macquoid gibt den ersten einer Reihe von Aufsätzen über die kleine aber ausgewählte Sammlung englischer Möbel von Mr. Georg Leon. Einige der hübschesten Stücke sind dabei abgebildet. Mrs. Willoughby Hodgson schreibt über Spielzeug und Puppenkleider aus dem späten 17. und frühen 18. Jahrhundert. Auch dieser Aufsatz ist hübsch illustriert. K. V. Clive will das Publikum dazu anregen, Häuschen in Porzellan und Fayence zu sammeln. Hilton Nash beschreibt die vierzig nationalen Schaumünzen, die 1820 geschlagen worden sind. Sie erinnern an den Krieg von 1809 in Spanien und an die Taten von Nelson, Howe, St. Vincent u. a. Die 36 Münzen, deren Abbildungen beigefügt sind, gehören alle dem Verfasser.

Frederick Litchfield behandelt in der September-Lieferung Nachahmungen und Reproduktionen von Sèvres-Porzellan. Er beginnt seine Abhandlungen mit einer netten Anekdote: Vor mehreren Jahren begegnete er seinem Freund Mr. Rhodes von der Firma Nixon & Rhodes aus Oxford Street. Der Mann sah traurig aus, und auf Litchfields Frage, was los sei, antwortete er: »Ich habe einen Mann getötet!« In der vorigen Woche wurde er zu Lord D. gerufen, um seine Meinung über ein Dessert-Service in Sèvres-Porzellan zu äußern. Lord D. habe ihm erzählt, daß das Service auf 3000 £ taxiert worden sei; da er nun

ein neues Testament machen wolle, wünsche er jetzt auch eine Taxierung von ihm zu haben. Er wolle das Service seiner Tochter, der Gräfin . . . nachlassen, der einzigen seiner drei Töchter, die in der Lage sei, ein so kostbares Service zu benützen. Die beiden anderen würden den entsprechenden Wert in Geld oder Wertpapieren bekommen. Der Händler schaute sich's an und sah sich gezwungen, dem Eigentümer zu sagen, das es »Baldock-Sèvres« und nur 250 £ wert sei. Die Enttäuschung des armen Lords war groß. Am Morgen der Begegnung mit Litchfield las Mr. Rhodes in der »Times«, Lord D. sei gleich nach seinem Besuche an einem Herzschlag gestorben.

Litchfield verspricht nun, eine Reihe von Aufsätzen über die verschiedenen Arten von Nachahmungen nach den verschiedenen Porzellan- und Fayence-Sorten zu geben, um dem kauflustigen Publikum eventuelle Enttäuschungen zu ersparen.

Von den verschiedenen Gegenständen, die zum englischen offenen Herdfeuer gehören, war der Schornsteinkran gewöhnlich das am schönsten dekorierte Stück. Verschiedene Beispiele guter Schmiedekunst zeigt W. Ruskin Butterfield. Auf der Abbildung eines offenen Feuerplatzes in Warnham Court (Sussex), kann man genau sehen, wie der Schornsteinkran benutzt worden ist. Man hängt den Kochtopf an den Haken und kann nun den Topf mittels des Krans höher und niedriger hängen oder ganz vom Feuer abziehen, um den Inhalt bequem zu besichtigen. Die hier abgebildeten Stücke sind nicht von Künstlern gemacht, sondern von einfachen Schmieden, »die nichts von Kunst wußten, aber sie geschaffen haben; die nicht von Schönheit sprachen, aber sie dachten.«

Vom Mittelpunkt von New York ungefähr eine Stunde mit der Eisenbahn entfernt, auf einer Terrasse, von der man eine wunderschöne Aussicht über den Hudson hat, liegt das Museum der »Hispanic Society of America«. Diese Gesellschaft wurde 1904 gegründet. Einen Katalog ihres Besitzes gibt es nicht, und viele der ausgestellten Kunstschätze tragen nicht einmal einen Zettel, wodurch es für den Besucher unmöglich ist, herauszufinden, was er gerade vor sich hat. Neben den vielen Unannehmlichkeiten, die ein solcher Zustand bietet, hat es doch den Reiz, daß man vergißt, in einem Museum zu sein. Die Sammlung zählt wertvolle Keramiken, schöne Skulpturen und Gemälde, Möbel und Metallarbeiten, Manuskripte und viele Folios mit alter Musik, die reich illustriert sind. Die Gemälde sind nicht alle spanisch, doch beziehen sich die von ausländischen Meistern auch auf Spanien, wie z. B. das Porträt von Isabella von Bourbon von Rubens und Antonio Moros Bildnis des Herzogs von Alba und das kleine Pastellporträt von Daniel Dumoustier nach Philipp III. von Spanien. Das Museum nennt drei Bilder von Velasquez sein Eigentum, ein Bildnis des Olivarez, die Büste eines Mädchens und die Büste eines Mannes, möglicherweise Kardinal Pamphili. Alle drei werden in Beruetes Monographie über Velasquez (London 1906) erwähnt. Das erste war damals noch in der Sammlung von Captain Holford in Dorcester House (London) und ist in jenem Buche abgebildet; das Mädchenporträt gehört noch M. Eduard Kann in Paris. Loga glaubt, die Dargestellte könnte die Enkelin von Velasquez, ein Töchterchen von Martinez del Mazo, sein. Drei Bilder Grecos wurden vom Museum erst, nachdem Cossio seinen Greco-Katalog zusammengestellt hatte, erworben, kommen aber doch darin vor: die Pieta unter Nummer 323, die hl. Familie unter 308 und der St. Jerome unter Nummer 283 (abgeb. in dem Aufsatz). Von dem jungen Theotocupuli besitzt die »Hispanic Society« noch einen »Christus im Hause Simons«, von Ribera eine »Exstase der hl. Magdalena« mit einem wunderschönen landschaftlichen Hintergrund und einen »St. Paul.« Weiter wird u. a. noch genannt der »Dominikaner-Mönch« von Zurbaran, eine »Via Crucis« von Valdès Leal, »Christus, als guter Hirt« von Murillo, einige Bilder von Miranda, ein Porträt Karls II. von Spanien. In rein malerischer Hinsicht sind vielleicht die »Goyas« das beste was das Museum besitzt, dabei ein lebensgroßes Bildnis des Herzogs von Alba, das einmal einen Platz in der »Galerie Espagnole« von Louis Philippe eingenommen hat und 1853 bei Christies auf Befehl der Erben des französichen Königs verkauft worden war. (Goya-Katalog von Mr. Hugh Stokes, Nummer 213.) Auch die Plastiken sind von großem Interesse. Das am Nachmittag in diesem Museum für die Gemälde zu gedämpfte Licht ist gerade für die Skulpturen sehr wirkungsvoll, die fast alle aus alten Kirchen herrühren, wobei z. B. Grabmäler aus der Krypta des nunmehr zerstörten Klosters von San Fernando in Cuellar (Segovia.) Es sind die Gräber eines Bischofs von Valencia und einer Herzogin von Albuquerque. Das erste ist rein gotisch, und man kann sich kaum ein schöneres Beispiel gotischer Ornamentik denken. Von der Hofmalerin Philipps IV., Doña Luisa Roldan, enthält die Sammlung eine in Terrakotta modellierte, teilweise polychrome Darstellung der mystischen Vermählung der hl. Katharina. — Miß Joan Evans schreibt über alte Juwelen. Die dabei abgebildeten Beispiele gehören der Frau Reynolds-Pleyton. — An Abbildungen außerhalb des Textes enthält diese Lieferung noch farbige Reproduktionen nach dem »Herbst« von Bartolozzi nach Westall, nach »Lady Kinnaird« von W. Say nach W. Owen, und nach dem »Mädchen, das Champignons sammelt« von R. M. Meadows nach R. Westall; weiter noch Schwarz-Weiß-Reproduktionen nach der Büste einer Bacchantin von J. C. Marin, aus der Sammlung Lady Paget, nach der »Seine bei Rouen« von R. P. Bonington in der Wallace Collection und nach dem »Mädchen in weißem Kleide« von J. B. Greuze aus derselben Sammlung.

PERSONALIEN

Karl Hagemeister wurde am 12. März siebzig Jahre alt. Er lebt noch heute in vollster körperlicher Frische in seinem geliebten Werder an der Havel. Um das Jahr 1880 herum war hier der Schauplatz, wo Hagemeister und Karl Schuch in Ferch eine Reihe ihrer schönsten Landschaften malten. Hagemeister hat wie alle Mitglieder des Leiblkreises ziemlich lange auf Anerkennung warten müssen;

aber er hat sie wenigstens noch erlebt, während Schuch vorher von dannen mußte. Hagemeister hat über Schuch, mit dem ihn die aufrichtigste Freundschaft verband, ein ausgezeichnetes, persönliches Buch geschrieben.

Ebenfalls ein Siebziger ist der Radierer **Bernhard Mannfeld** geworden, der am bekanntesten durch seine großen Architekturradierungen wie den Dom zu Limburg, Albrechtsburg in Meißen u. a. wurde. 1875 berief man ihn als Lehrer an das Städelsche Institut in Frankfurt a. M., wo er noch heute tätig ist.

Am 5. März ist der bekannte Holzschneider Professor **Martin Hoenemann** sechzig Jahre alt geworden. Seine Holzstiche, in denen er Kreidezeichnungen von Menzel und Leibl täuschend wiedergibt, bilden einen Höhepunkt in der manuellen Reproduktionstechnik. Heute sucht man solche Wirkungen nur noch auf mechanischem Wege zu erreichen. Hoenemann war ein Schüler der Berliner Akademie und der Akademie Julian in Paris.

AUSSTELLUNGEN

Die große Berliner Kunstausstellung 1918. In die Ausstellungs-Kommission sind folgende Künstler gewählt worden: von der Berliner Akademie der Künste die Professoren Hans Looschen, Otto H. Engel, Friedrich Kallmorgen, August Vogel, Wilhelm Haverkamp und Geh. Baurat Ludwig Hoffmann; vom Verein Berliner Künstler die Professoren Max Schlichting, Adolf Schlabitz, Arthur Lewin-Funke, Fritz Roeber und die Maler Franz Stassen, Gustav Schmidt-Cassel, F. A. Börner; von der Düsseldorfer Künstlerschaft Prof. Eugen Kampf, Wilhelm Hambüchen; außerdem zehn Ersatzmänner.

Hamburg. Unter den jungen Hamburger Malern, die in der Anfangszeit Lichtwarks sich enge an ihn geschlossen, war der im Jahre 1870 geborene Arthur Illies einer der rührigsten. Kein Gebiet der freien und angewandten Kunst, auf dem er sich nicht versucht und von dessen Art er nicht einiges übernommen hätte. Diese Beweglichkeit hat ihn vor dem Schicksal des Festgerätens auf der Bahn des unfruchtbaren Nur-Experementierens bewahrt. Und wenn er ebenso wie dieser das Traumbild Lichtwarks, das auf Schaffung einer ausgesprochen Hamburger Kunstschule abzielte, vor dem Zerfließen auch nicht zu bewahren vermochte, so ist er doch für sich nicht unbemerkt geblieben. Lehrend und lernend hat Illies seinen Weg seither in ruhigem Aufstieg fortgesetzt. Eine zur Zeit in der Galerie Commeter veranstaltete Ausstellung von Werken zeigt ihn nun gereift und zu einer der stärksten Individualitäten innerhalb der Hamburger Maler-Gemeinde entwickelt. Seine Seemannstypen sind so völlig in sich abgeklärte Produkte der sie umgebenden Umwelt, daß er nicht erst des von einer leichten Brise gekräuselten Wellenhintergrundes bedarf, um über Art und Herkunft dieser Menschen vollen Aufschluß zu erlangen. Sein eigenes, wie überhaupt das Beste, das seit Jahren in der Hamburger Bildnismalerei hervorgebracht worden, bietet Illies auf dieser Ausstellung in den Bildnissen der Schöpfer der beiden Hamburger Kunst-Museen, Lichtwark und Brinkmann, nicht bloß zufallsweise, in einem gemeinsamen Rahmen eingespannt sind. In den Linien großzügig, sind beide schlichte Menschheitsdokumente von überzeugender Innerlichkeit, zu deren Beglaubigung es nicht erst des kunstgewerblichen Allerlei im Hintergrunde des einen, noch des Museumsdieners und Bildausschnittes im Hintergrunde des anderen bedurft hätte. Daß in die Ausstellung zwei ältere Bildnisse — Liliencron und Otto Ernst — mit aufgenommen sind, bietet einen wertvollen Maßstab zur Feststellung der ganz außerordentlichen Fortschritte, die der Künstler seither in der Betonung des Seelischen gemacht. Mit zu den diese besondere Fähigkeit erhärtenden Dokumenten gehört auch das Bild eines am grünen Meeressaum in brünstigem Gebet knienden Mönchs oder Apostels. Und wie die bisher erwähnten Bildtafeln, so zeigen auch eine in schillernden Astralfarben gehaltene figurenreiche Allegorie »Es werde Licht« und eine in Kohle ausgeführte, dramatisch stark bewegte »Kreuzigung« Illies auf neuen, von seinen ursprünglichen weit abliegenden, höchsten künstlerischen Zielpunkten zugekehrten Pfaden.

W. v. Ruckteschell, ein anderer Hamburger Maler, der gleichfalls zur Zeit mit einer Sammlung bei Commeter vertreten ist, interessiert vornehmlich in einigen durchsichtig klar gemalten Ausschnitten aus den winterlichen Hochalpen, die indes mehr dekorativ denn als Spiegelungen jener tiefernsten und rauhen Wirklichkeit ansprechen, die seit Segantini von der Vorstellung der Hochalpenlandschaft unlöslich ist.

Einen wichtigsten Anteil an der diesmonatigen Ausstellung hat endlich auch das Werk von Käthe Kollwitz, das in einem hier noch nie gesehenen Umfang ausgelegt ist. *h. e. w.*

VEREINE

In Darmstadt wurde kürzlich unter dem Schutze des Landesherrn eine **Hessische Gemeinschaft für Kunstpflege** gegründet. Sie veranstaltet in diesem Sommer auf der Mathildenhöhe eine Ausstellung von Malerei, Plastik und Graphik, deren Beschickung aber nur auf persönliche Einladung der Künstler erfolgen kann.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 24. 22. März 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

NEUE ERWERBUNGEN DER DRESDNER GALERIE

Die drei Gemälde, die der sächsische Staat vor einigen Wochen in der Versteigerung der von Kaufmannschen Sammlung erworben hat, der Zeugentod des heiligen Bartholomäus von Holbein d. Ä., ein männliches Bildnis und die Geburt Christi von Lukas Cranach d. Ä., sind jetzt in der Dresdner Galerie im altdeutschen Saale aufgestellt worden. Der Ankauf ist besonders erfreulich, denn gerade die altdeutsche Kunst ist in der berühmten Sammlung am schwächsten vertreten, während die niederländische und die italienische Kunst wie bekannt von jeher den Ruhm der Galerie ausgemacht haben. Dem erfreulichen und berechtigten Wunsche, gerade die deutsche Abteilung zu ergänzen, kamen die Verhältnisse bei der Versteigerung von Kaufmann entgegen, denn mögen die Preise, die für die drei Gemälde gezahlt worden sind, an sich hoch sein, so entsprechen sie doch im ganzen den Preisen, die nun einmal jetzt für künstlerisch hochwertige Gemälde gezahlt werden, während bekanntlich für andere Gemälde die Preise bei der von Kaufmannschen Versteigerung in die Hunderttausende gingen, damit aber für die Dresdner Galerie unerschwinglich wurden.

Die altdeutsche Kunst hat jahrhundertelang in der Wertschätzung — nicht zuletzt bei uns selbst — zurückstehen müssen hinter der italienischen Kunst. Der Humanismus, die Schwärmerei für die Antike und für die italienische Renaissance hatte die alte deutsche Kunst einfach totgemacht und die Aufklärung vollendete das Werk der Mißachtung des »finstern Mittelalters« mitsamt seiner Kunst. Fast zwei Jahrhunderte fragte kein Gebildeter nach Dürer und seinen deutschen Zeitgenossen, viel weniger noch nach ihren Vorgängern. Erst die Romantik hat da wieder Wandel gebracht. Schon »dem jugendlichen Überschwang Goethes trat die herbe Deutschheit Dürers riesengroß vor Augen«, und mit Wackenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, zu denen auch Tieck einiges beigesteuert hatte, beginnt »eine gläubig verehrende Hingabe an altdeutsches Wesen und altdeutsche Kunst«, die die deutsche Kultur der Romantik stark mitbestimmt hat. Sind wir seitdem von der »falschen Rührung für die fromme Kunst« des Mittelalters zurückgekommen, so ist doch die Schätzung der altdeutschen Kunst, zum mindesten der eines Albrecht Dürer und eines Holbein des Jüngeren uns ein wohl nun unverlierbares Erbteil geblieben, ja die künstlerische Schätzung dieser Großmeister deutscher Kunst ist seit der Romantik noch gewaltig gewachsen. Nicht wenig hat auch Ernst Heidrichs vorzügliches Werk über die altdeutsche Malerei, dem wir oben einige Sätze entlehnt haben, sicherlich dazu beigetragen, die Wertschätzung zu steigern. Daß diese alte deutsche Kunst auch volkstümlich werde, dafür wollen billige Nachbildungen sorgen, die uns seit etwa zwei Jahrzehnten beschert werden. Da ist schon viel erreicht, aber immerhin erstreckt sich diese verhältnismäßige Volkstümlichkeit nur auf wenige Großmeister, die altdeutsche Kunst als Ganzes, besonders auch die Plastik, ist in weiteren Volkskreisen noch wenig bekannt und noch weniger geschätzt. In Dresden im besonderen mag dazu nicht wenig die Scheidung der deutschen Kunst in zwei Museen beigetragen haben: in der Gemäldegalerie und im Albertinum sucht man die Kunst, was aber im Palast des großen Gartens untergebracht ist, das sind für die meisten Leute Altertümer, wenn nicht gar kulturgeschichtliche Kuriositäten. Einstweilen läßt sich die örtliche Scheidung nicht ändern. Sie veranschaulicht allerdings den Wiederbeginn der Schätzung altdeutscher, im besonderen altsächsischer Kunst in den 1820er Jahren, während die Galerie und die Skulpturensammlung die Kunstbegeisterung und den Schönheitssinn Augusts des Starken und seines Nachfolgers uns andauernd ins Bewußtsein rufen.

Von Hans Holbein dem Älteren, dem Vater des berühmteren Sohnes, besaß die Dresdner Galerie bisher überhaupt nichts. Mit dem neu erworbenen Gemälde ist also tatsächlich eine empfindliche Lücke ausgefüllt worden. Er wurde 1416 zu Augsburg geboren und starb 1524 im Elsaß. Von Martin Schongauer ausgehend erreichte er allmählich in seinen besten Werken eine größere Meisterschaft, die sich von der altertümlichen Auffassung mehr und mehr freimachte. Seine Hauptwerke sind in Augsburg, in München und in Lissabon zu finden; sein gezeichnetes Selbstbildnis im Museum zu Chantilly.

Das nunmehrige Dresdener Gemälde stellt den Zeugentod des heiligen Bartholomäus dar. Dieser war bekanntlich einer der zwölf Apostel Jesu und soll das Christentum in Indien, d. i. im glücklichen Arabien, gepredigt haben, nach einer anderen Sage in Armenien geschunden worden sein. Sein Zeugentod war wie das Martyrium aller Heiligen im Mittelalter ein beliebter Gegenstand der Malerei. Uns ist ja sicherlich eine solche Darstellung nicht besonders angenehm; damals stieß man sich offenbar nicht daran, sondern wurde durch solche Darstellungen zu frommer Andacht und zu schauderndem Mitleid erregt. Auf dem Bilde geht das Martyrium in aller Sachlichkeit ohne alle Erregung vor sich. Man sieht, wie die Ruhe der Darstellung und die ganz sorgfältig abgewogene Komposition die naturgetreue Schilderung der Qualen und die etwaige Wirkung auf die Teilnehmer überwunden

hat. Dadurch ist es auch dem gegenwärtigen Beschauer ermöglicht, über das Gegenständliche hinaus Holbeins Kunst zu bewundern. Bartholomäus ist an Händen und Füßen an ein Taukreuz gebunden, das über einer Bank liegt, und zwar schräg, so daß wir den ganzen nackten Körper und das Gesicht des Apostels fast von vorn sehen. Zwei Henker sind beschäftigt, dem Apostel an der Brust und am linken Arm die Haut aufzuschneiden; ein dritter holt mit dem Knüttel zum Schlag aus, um dem Wehrlosen die Schenkel zu zerschmettern. Bartholomäus zeigt in seinem Gesicht keine Spur von Schmerzempfinden, wodurch der Anblick des gräßlichen Vorganges einigermaßen erträglich wird. Sieben Zeugen wohnen der Hinrichtung bei, sechs paarweise angeordnet: der Fürst mit einem Begleiter, ein Bürger mit einem zweiten Manne, der eine eigenartig geformte Lanze trägt, und ein Gerichtsherr mit einem Geistlichen, dazu ein Landsknecht mit einem Zweihänder. Alle diese Personen werden von der Hinrichtung nicht weiter berührt, sondern unterhalten sich, als ginge sie die Sache nicht eben viel an; nur der Bürger scheint durch das Gebärdenspiel seiner Hände etwas Schrecken oder Mitleid auszudrücken. Die zwölf Personen sind in künstlerischem Gleichmaß angeordnet: die beiden knienden Männer entsprechen einander, ebenso die drei Zeugenpaare sowie der Landsknecht und die übrigen Henker. Alle Personen sind dabei ohne Zwang in klarer Anordnung sichtbar gemacht. Bartholomäus ist als Hauptperson und Gegenstand der Verehrung scharf in die Mitte gerückt. Ein Lichtstrahl fällt durch das Fenster links oben quer durch den Raum auf das Antlitz des Apostels, zum Zeichen, daß Gottes Gnade ihm in seinem Martyrium nahe ist. Das Bild ist oben durch gemalte gotische Rippen abgeschlossen, woraus man schließt, daß es zu den Altären des Augsburger Katharinenklosters gehört hat, die ähnlichen Abschluß des Maßwerks aufweisen.

Bezeichnend für Holbeins Kunstauffassung ist die Lebenstreue sämtlicher Gestalten, den Apostel Bartholomäus eingeschlossen. Dieser ist nicht die typische Gestalt der Kunstüberlieferung, sondern ein Mann aus dem Volke mit ausgesprochen persönlichen Zügen, mit breiter Nase, vollem Haupthaar, kurzem, dichtem Vollbart; ein Mann, der wie der Petrus von demselben Altar (jetzt in der Augsburger Galerie) »dem Leiden eine männliche Kraft entgegensetzt, aber durch keine Verzückung darüber hinausgehoben wird«. Ebensowenig zeigen die übrigen Personen eine Spur idealer Auffassung, alle sind der durchschnittlichen Wirklichkeit entnommen. Die geschäftsmäßige Kraft des Handelns bei den vier Henkern ist scharf der vornehmen Ruhe der übrigen Personen entgegengesetzt, deren Würde es offenbar nicht erlaubt, daß sie gemütlich an der Strafhandlung Anteil nehmen.

Unendlich viel freundlicher als dieses Bild sind die beiden Gemälde von Lukas Cranach dem Älteren: die Geburt Christi und das Bildnis eines unbekannten Mannes. Beide sind in Dresden nicht unbekannt, denn sie waren auf der Cranachausstellung des Jahres 1899 zu sehen und sind in dem Wörmannschen Katalog dieser Ausstellung unter Nr. 69 und Nr. 90 verzeichnet. Die Geburt Christi ist ein köstliches Beispiel Cranachscher Feinmalerei. Die Mutter Maria, deren jugendlich schönes Haupt der Strahlenkranz umleuchtet, kniet anbetend vor dem nackten Jesuskinde, das im Futtertrog am Boden auf einem Strahlenbündel liegt, rings umgeben von sechs winzigen Engelchen, die gleichfalls knien und in kindlich unbehilflicher Weise das Jesuskind anbeten. Auch Ochs und Esel knien dabei und strecken in neugieriger Andacht ihre Köpfe nach der Kindergruppe hin. Dahinter stehen drei alte Hirten, über der Gruppe der greise Joseph, der eine brennende Kerze in der Hand trägt. Links oben in diesem Nachtstück sehen wir noch in ganz kleinen Figuren die Hirten bei ihren Schafen, denen der Engel vom Himmel herab die Geburt des Heilandes verkündet. Die Lebenswahrheit in den ganz volksmäßigen Zügen der vier Männer auf diesem Bilde ist im Stile des Cranachschen Wirklichkeitssinnes, während die ideale Auffassung der Maria und des ganzen von Andacht und Frömmigkeit durchwehren Vorganges diesen in einen höhern Weltenkreis erhebt. Der fahlen Fleischfarbe des Kindes möchte man wohl etwas mehr Blutwärme wünschen, aber die köstliche Naivität der kleinen Engel und der Tiere gibt dem Bilde zu seinem Lichtzauber den Reiz echt deutscher Behaglichkeit.

Dieses Cranachsche Gemälde ist mit des Künstlers Zeichen, dem Drachen, und zwar mit zwei aufrecht stehenden Flügeln bezeichnet, ebenso wie der Dresdner Christus an der Säule und der Dresdner Christus am Ölberg. Flechsig setzt daher diese drei in die Jahre 1515 und 1516.

Fast 30 Jahre später fällt das männliche Bildnis in Halbfigur, das gleichfalls aus der Kaufmannschen Sammlung in die Dresdner Gemäldegalerie übergegangen ist. Es ist bezeichnet Aetatis suae 50, 1544 und mit dem Drachen mit wagerechten Flügeln. Flechsig (Cranachstudien S. 276) weist dieses Bild nicht dem älteren, sondern dem jüngeren Cranach zu, »der als Bildnismaler schon frühzeitig eine hohe Stellung unter seinen Zeitgenossen einnimmt.« Max Friedländer verzeichnet es indes im Kaufmannschen Katalog unter Cranach dem Älteren und sagt nur: »Die Grenzlinie zwischen den Leistungen des Vaters und des Sohnes scheint noch nicht klar genug erkennbar zu sein«. So oder so — das wundervoll erhaltene Bild ist ein ganz vorzügliches Stück ernster gediegener Bildnismalerei. Prachtvoll steht der schwarze Umriß auf dem lichtblauen Grunde und von reifer Kunst zeugt die Kennzeichnung des Mannes, der mit seinen ernsten Zügen, mit der Haltung des leicht vorgeneigten Kopfes und den über der Brust ineinander gelegten Händen von ernster Lebensauffassung, innerer Sammlung und ruhiger Festigkeit des Willens spricht.

So dürfen wir uns der drei neuerworbenen Gemälde als einer bedeutsamen Erwerbung unserer Galerie aufrichtig freuen. Dürfen die beiden Cranachschen Meisterwerke von vorherein des allgemeinen Beifalls gewiß sein, so sollte sich jeder Besucher auch

bemühen, dem Holbeinschen Gemälde näher zu treten. Denn diese altdeutsche Kunst, mag sie auch der italienischen Anmut entbehren, ist doch eben unsere Kunst, deutsche Kunst, und sie ist voll von dem Ernste, der Vertiefung, der Ergriffenheit, die das Erbteil unserer Kunst immer gewesen ist und die zu würdigen jedes Deutschen Pflicht ist.

Weiter wurden soeben zwei Gemälde neuerer Maler für die Dresdner Galerie erworben: zunächst das Selbstbildnis des 1915 gefallenen Münchner Malers Albert Weißgerber, unstreitig des stärksten Talents, das uns der Krieg entrissen hat. Der Maler hat sich gemalt, wie er mit Pinsel und Palette vor einem seiner Gemälde steht und eben aufmerksam, mit bohrend beobachtendem Blicke das Modell beschaut, das an der Stelle des Beschauers zu denken ist. Mit wahrer Begeisterung ist er am Werke, sie lodert aus seinen Augen und spricht aus seiner angespannten Stellung. Der Künstler steht in Hemdsärmeln da, den rechten Ärmel hat er bis zum Ellbogen emporgestreift. Auf dem Gemälde, an dem Weißgerber malt, sieht man ein nacktes Weib in starker Verkürzung auf buntfarbigen Tüchern liegen. Von dem starkfarbigen Hintergrunde hebt sich die dunkle Gestalt des Künstlers mit der blauschwarzen Weste und der leuchtend violetten Krawatte wirksam ab. Das Ganze ergibt eine prachtvolle Farbenharmonie. Wundervoll ist auch die Hand des Künstlers modelliert. Ungemein lebendig ist das Gesicht Weißgerbers, dabei viel heller als es die ungenügende Wiedergabe in dem Hausensteinischen Werk über Weißgerber erwarten läßt. Es ist hocherfreulich, daß es noch gelungen ist, ein so ausgezeichnetes Werk dieses hervorragenden Künstlers für die Dresdner Galerie zu erwerben, zumal da kaum noch wirklich gute Gemälde Weißgerbers auf dem Markte sind.

Weiter ist ein kleines Bild des Frankfurter Nazareners Eduard von Steinle (1810—86) erworben worden, darstellend den Kopf seines Töchterchens, das frisch und lebendig aus dem Bild herausschaut. Ihr braunes Haar ist mit blauen Schleifen geschmückt, das dunkelviolette Kleid ist oben ausgeschnitten. Ein reizendes anmutiges Bild, das den Frankfurter Meister von der liebenswürdigsten Seite zeigt. Erwähnen wir noch, daß als Geschenk der Frau Katharina Dahl ein kleines Bild des Schweizer Malers Leopold Robert in die Galerie gekommen ist. Einstmals weltberühmt durch die beiden heute im Louvre befindlichen Gemälde »Heimkehr vom Feste der Madonna dell' Arco« und »Ankunft der Schnitter in den pontinischen Sümpfen«, ist er gegenwärtig kaum noch noch gewürdigt. Das Dresdner Bild »Der schlafende Räuber mit seiner Geliebten« ist indes frei von der unnatürlichen Feierlichkeit jener größeren Gemälde und in seiner soliden Malweise als Beispiel von Roberts Darstellungen aus dem südlichen Volksleben ein durchaus erfreulicher Zuwachs der kleinen französischen Abteilung in der Dresdner Galerie. Sodann ist ein vorzügliches frühes Bild von Ludwig von Hofmann für die Galerie aus Privatbesitz erworben worden. Das sonnige Bild ist so stimmungsvoll, so von Frühlingslust und Wärme erfüllt, daß es viele spätere Gemälde des Meisters, die nur dekorativ sind, bei weiten übertrifft. Ludwig von Hofmann ist mit diesem Gemälde in der Galerie aufs beste vertreten. Schließlich ist auch noch, und zwar als Geschenk, ein Gemälde des Dresdner Malers Hans Unger, darstellend eine liegende nackte Jungfrau im Freien, in Lebensgröße, in die Galerie gekommen. In seiner dekorativen Pracht vertritt es den Künstler jedenfalls besser als die Muse, die allzufrüh für die Galerie angekauft wurde. *PAUL SCHUMANN.*

NEKROLOGE

Im Alter von 92 Jahren ist in Berlin der Bildhauer **Beyerhaus** gestorben. Er war noch ein Schüler Schadows an der Berliner Akademie. Er übernahm später ein Stukkateurgeschäft und war der erste, der Zementstuck in Anwendung brachte. An größeren Werken hat er das Ernst Moritz Arndt-Denkmal in Stettin und die Kolossalbüste Kaiser Wilhelms I. auf Westend bei Berlin geschaffen.

PERSONALIEN

Dr. Gabriel v. Térey, Direktor der Gemäldegalerie alter Meister in Budapest, ist vom König Karl IV. von Ungarn der Titel eines Direktors des Museums der bildenden Künste verliehen worden.

Die »**Freie Secession**« in Berlin hat eine Neuwahl des Vorstandes vorgenommen, und zwar ist der Maler Theo von Brockhusen zum ersten, Max Pechstein zum zweiten Vorsitzenden gewählt worden. Weiter kamen in den Vorstand: Ulrich Hübner, Fritz Klimsch, Oskar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck, Oskar Moll, Georg Mosson und Hans Purrmann.

WETTBEWERBE

In dem Wettbewerb für einen **Gedenkstein** für den gefallenen Fliegerhelden **Immelmann,** der in der Hauptallee des Friedhofs zu Dresden-Tolkwitz aufgestellt werden soll, erhielt den ersten Preis (1000 M.) der Entwurf Adler von Lille von dem Architekten Hans Richter und dem Bildhauer Johannes Born, den zweiten Preis (500 M.) der Entwurf Kampfflieger von dem Bildhauer Theodor Arthur Winde, den dritten Preis (300 M.) der Entwurf Roter Granit von dem Bildhauer Kurt Maruschka. Zum Ankauf empfohlen wurden die Entwürfe Meißner Granit und Im Luftkampf, ersterer von dem Architekten Prof. Menzel, letzterer von dem Bildhauer Alexander Nitzsche. Alle Preisträger sind Dresdener Künstler. 105 Entwürfe waren eingegangen. — Zu dem Wettbewerb des Dresdener Bankhauses Gebr. Arnold für ein Gedenkblatt zur **achten deutschen Kriegsanleihe** waren 376 Entwürfe eingegangen. Den ersten Preis (1000 M.) erhielt die Münchener Kunstgewerbeschülerin Elisabeth Pfadtisch, den zweiten Preis (500 M.) Richard Lippmann in Potschappel, den dritten Preis (300 M.) Willi Heckrott in Dresden, den vierten Preis (200 M.) Fredy Horrmayer in Hannover. Angekauft wurden ferner eine Anzahl weiterer Entwürfe.

DENKMALPFLEGE

Die nächste **Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz,** die in diesem Jahre in Köln stattfinden sollte, ist bis zum Jahre 1919 verschoben worden. Der geschäftsführende Ausschuß begründet diesen Beschluß mit Verkehrs- und Verpflegungsschwierigkeiten.

SAMMLUNGEN

Der **Vorstand des Dresdner Museumsvereins** hat ein Werk von Adolf Hildebrand angekauft und der Königl. Skulpturensammlung in Dresden als Geschenk überwiesen: ein lebensgroßes Frauenbildnis in gebranntem Ton, ein durch seine künstlerischen Eigenschaften hervorragendes Werk. Der Künstler hat nicht die Form der frei und rund modellierten Büste gewählt, sondern den Bildniskopf reliefartig in sehr hoher Erhebung vor eine Hintergrundplatte gesetzt. Die Züge erscheinen bei ganz leichter fein bewegter Verschiebung und Neigung der Achsen in fast genauer Vorderansicht, aber in offensichtlich betonter und gesteigerter Breitenlagerung der Formen, deren Ansichts- und Ausdruckskraft so durch feinste künstlerische Berechnung gesteigert werden. Weiter hat der Museumsverein folgende Kunstblätter erworben und dem Königl. Kupferstichkabinett geschenkt: von Adolf von Menzel zwei Deckfarben-Entwürfe für den Rahmen des Flötenkonzerts in der Berliner National-Galerie, ganz eigenartige Blätter, die den Künstler von einer neuen Seite zeigen, und zwei seiner seltensten Radierungen: »Der tote Husar« und »Hamlet und Polonius«, sowie eine Anzahl von 46 Holzschnittprobedrucken zum Kugler, zum Armeewerk und zu Kleists zerbrochenem Krug, von denen die letzten (30 an der Zahl) zu den größten Seltenheiten im Werke des Meisters gehören; zwei hervorragende Handzeichnungen Otto Greiners: ein frühes Selbstbildnis des verstorbenen großen sächsischen Künstlers von 1891 und eine Pastellstudie zu seiner Gäa; drei Studienblätter von Käthe Kollwitz, zum Teil für ihre berühmtesten Radierungen.

VEREINE

Die Tiedge-Stiftung in Dresden erwarb im verflossenen Jahre das Ölgemälde »Meißen im Frühling« von Rudolf Treuter in Meißen und das Pastellbild »Fischauktion« von Margarete Machholz in Dresden und überwies das erstere Kunstwerk der städtischen Sammlung in Meißen, das zweite dem Stadtmuseum in Chemnitz. Das Ölgemälde »Blick von der zerschossenen Zitadelle in Belgrad auf die Donau und Semlin« von Reinhold Vetter wurde dem Stadtmuseum in Bautzen überwiesen. Weiter übertrug der Stiftungsvorstand dem Bildhauer Professor Wedemeyer die Herstellung eines Denksteines in Marmor für den Maler Gerhard von Kügelgen und dessen Sohn Wilhelm von Kügelgen sowie dem Bildhauer Prof. Rudolph Hölbe die Ausführung einer Büste von Laura Rappoldi-Kahrer in Marmor. Das Vermögen der Tiedge-Stiftung betrug 662160 M. Von den Zinsen im Betrage von 28858 M. wurden u. a. 20800 M. zu Ehrengaben und Unterstützungen verwendet, davon 2850 M. an Maler, 6800 M. an Dichter und Schriftsteller, 1400 M. an Bildhauer, 1400 M. an Musiker und 8350 M. für Hinterlassene von solchen.

VERMISCHTES

Die junge französische Malerei. Vom französischen Kunstleben hören wir zurzeit verhältnismäßig wenig, die Pariser Zeitungen verwenden nicht viel Raum auf diese Fragen, nur ab und an finden wir eine Notiz über einen gefallenen Künstler. Um so mehr wird ein Aufsatz im Journal du Peuple interessieren, der über eine neue Künstlergruppe berichtet. Der Verfasser, der sich Critias nennt, gibt uns zunächst einmal die Namen des Stammes dieser neuen Gruppe: Friesz, Derain, Marc, de Vlaminck, Dufresne, de Waroquier, Asselin, Girieud, Dunoyer de Segonzac, Luc-Albert Moreau, La Fresnay, Bischoff, Tobeen, Dufy, Marchand, Lhote, Boussingault, Lombard. Ferner Leger, Metzinger, Bracque.

Die letzten drei sind Kubisten. Diese Namen geben schon von vornherein ein festes Programm für die Gruppe an. Sie sind zum Teil in Deutschland nicht unbekannt, aber sieht man sie genauer an, so findet man, daß es sich hierbei wieder wie so oft um eine Gründung handelt, bei der einige vermögende Künstler das, was ihnen am Erfolge durch eigenes Können fehlen würde, dadurch zu ersetzen versuchen, daß sie sich mit Freunden umgeben, die ihnen ein besonderes Relief gewähren. Unter den aufgeführten Namen finden sich wenigstens vier junge Künstler, die die Kunst in erster Linie als Sport betreiben, weil ihre Vermögenslage ihnen keinerlei Zwang auferlegt. Sie gehören zum Teil dem reichen französischen Adel an, und wenn sie hier ihre Titel wie Marquis und Baron weglassen, so geschieht das wohl nur aus einer geschickt gespielten Bescheidenheit. Dieser kapitalistische Zug der neuen Gruppe ist es auch wohl, der das Journal du Peuple, das die am weitesten linksstehenden sozialistischen Ideen vertritt, zu einer teilweisen Ablehnung der neuen Gruppierung führt. Mit Recht sagt es, daß die geschlossene Zahl von 35 ungeschickt gewählt sei, weil damit das Publikum gezwungen wäre, einen sechsunddreisigsten Künstler weder als jung noch als französisch anzuerkennen. Außerdem sei unter den Mitgliedern bereits ein Schweizer aufgeführt. Nun, diese mehr internen französischen Streitfragen werden uns hier nicht übermäßig interessieren, wertvoller ist es für uns, aus dem Artikel noch einige Nachrichten zu gewinnen, so vor allem über eine Reihe von Künstlern, von denen wir, da sie ja aufgezählt werden, annehmen dürfen, daß sie bisher den Krieg ungefährdet überstanden haben. So werden unter anderm erwähnt: Ottmann und Camoin Marquet, Puy, Flandrin, Laprade, Lacoste, Dufrenoy, Guérin, Le Beau, Deltorme, Villard, Vuillard, Jaulmés, Francis Jourdain, Charlot, Déziré, Henri-Matisse, Bonnard, Roussel, Rouault, Signac, André Verdilhan, Mainssieux, Bolliger, Jacques Blot, Lotiron, Daragnés, Paul Véra.

Von andern, z. B. Billoté, dem bekannten Zeichner, wissen wir, daß er als Flieger tätig ist. Der Sozialist findet es auch unrecht, daß nur eine Dame unter den jungen Malern ist, nämlich Fräulein Laurencin, die überdies aus Barcelona wäre. Er vermißt aber Frau Marval und Fräulein Charney. Von Wert in diesem Aufsatz ist aber noch der Hinweis, daß sich gewisse Künstler Frankreichs genau so wie bei uns eines Pseudopatriotismus bedienen, um eine Geltung zu gewinnen, die sie nicht aus sich heraus haben können. Die Jugend, meint Critias, wird nach dem Krieg gegen die Kitscher zu kämpfen haben, die sich bereits organisieren, um alles, was nicht aus ihrer Schule hervorgegangen ist, als Boche zu charakterisieren. *J. v. B.*

Die Kunsthandlung **Paul Cassirer** in Berlin teilt uns mit, daß ihr das Vervielfältigungsrecht an den im vorigen Hefte der Zeitschrift für bildende Kuust wiedergegebenen Gemälden von **Oskar Kokoschka** zusteht, was hiermit nachträglich vermerkt sei.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 25. 29. März 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der »Kunstchronik« erscheint der Osterfeiertage wegen am 12. April zusammen mit dem Aprilhefte der »Zeitschrift für bildende Kunst«

KRIEGSBILDERAUSSTELLUNG DES K. U. K. KRIEGSPRESSEQUARTIERS IM KÜNSTLERHAUS IN WIEN

Eine Fülle von Bildern bietet die Ausstellung, die teils in photographiemäßiger Treue die Eindrücke der Kriegszeit an den Fronten und in der Etappe wiedergeben, teils über dem rein Gegenständlichen und kulturhistorisch Interessanten auch die höhere Einheit des künstlerischen Eindrucks nicht vergessen und Kriegserlebnisse malen, die mehr als die Treue eines sorglich aufnehmenden Zeichners, der der Nachwelt ein Bild der Kampfweise dieser Zeit liefern will, bedeuten. — Oft nur ein Vorwand, die malerische Impression eines Augenblicks zu geben und Anlaß, die leuchtenden Farben der Palette spielen zu lassen, wie manchmal bei Friedrich Pautsch, ist gerade auch er es, der die Gesamtstimmung und die Gesamtbewegung in einzelnen Szenen mit packender Lebendigkeit zu schildern weiß. Besonders die Skizzen kleinen Formates, das er am besten beherrscht, zeigen hier in immer neuem Wechsel neben rein landschaftlichen und Situationsstudien das Streben, auch einmal den heißen Atem der Zeit festzuhalten, wie es z. B. in dem von Bewegung fiebernden kleinen Bild der Attacke von Rokitno der Fall ist, wo der dichte Wirbel des Kampfgewühles, das reißende Tempo der heranstürmenden, am feindlichen Wall anprallenden Reiter, die suchenden Lichter der blitzenden Säbel den engen Bildraum fast zu sprengen drohen. Aber auch hier wie in den anderen Szenen bleibt das Interesse an dem Wert der farbigen Erscheinung im Vordergrunde. — So gut Pautsch die Skizzen kleinen Formates mit zwingendem Leben zu füllen wußte, so sehr vermißt man das gleiche Geschick bei seinen großen Bildern, wo besonders in dem allegorisch gedachten Bild: Radymno — die Halbfiguren eines verwundeten und toten Russen mit dem vom Gewühl der Reiter, Toten und Fliehenden erfüllten Marktplatz im Hintergrund, über dessen phantastischen Häusern die Geschosse krepieren — die Leere und Bedeutungslosigkeit der großen Flächen der beiden Vordergrundfiguren in grassem Gegensatz zu dem phantastisch belebten Hintergrund steht, dessen Grün des Marktplatzes mit dem schreienden Rotbraun der Pferde, dem grellen Licht der explodierenden Geschosse die ganze angsterfüllte und unheilschwangere Luft des bedrängten Ortes schildern soll. Das Bild spielt stark ins Allegorische hinüber. Noch mehr ist das bei dem Bild »Kriegselend« der Fall, wie sich überhaupt allgemein ein starker Zug, dem Geist der Zeit durch Allegorien Ausdruck zu geben, bemerkbar macht, der oft auch Bilder, die scheinbar nur Tatsächliches geben, zu beeinflussen vermag. Ich möchte in dieser Hinsicht nur auf die durchaus nicht von der Robustheit eines Pautsch erfüllten Bilder von Wilhelm Dachauer hinweisen, dem die Schilderung von Klettertouren im Gebirge u. ä. sich immer mit einem mystischen Schleier verhüllt, der in der Szene ein Geheimnisvolles über dem Alltagstehen andeuten soll.

Ganz anderer Art sind die malerischen Impressionen von Mednyanszky, dem der Gesamteindruck der Bilder weit über dem Thema steht — Landschaften lasurenmäßig durchscheinend gemacht, auf die Farbenharmonie eines warmen Rotbraun und Tiefblau abgestimmt, Bildern, die noch an Monticelli und frühe Impressionisten gemahnen, die abseits von der Zeit stehen und ihre eigene ruhige Farben- und Stimmungswelt in sich tragen.

Dieser Farbenstimmungspoesie gegenüber gehen die leuchtende Farbe suchenden Bilder von Ludwig Graf ganz andere Wege: Auflösung der Form nicht in Farbenflächen wie früher bei den Impressionisten, sondern das Betonen der darin aufeinander abgestimmten oder gegensätzlichen großen Farbenakkorde.

Von ähnlichem Streben, hier aber wohl auch mit der Absicht eines strengen Aufbaues und strammer Stilisierung verbunden, dafür in dem stereotyp wiederkehrenden Farbenzusammenklang des Rötlichviolett und Gelb in allen Bildern gleich: Ferdinand Andri, ein Manier gewordener Stil. Und wo er etwas anderes versucht, wie in zwei Bildnissen, lastet eine schleichende, untiefe Farbe über dem Bild, fern von aller Freiheit in Raum und Licht und Luft. Nur die kleinen Farbstiftzeichnungen mit Episoden aus den Kriegsfolgen: Erscheinungen, Flüchtlingen usw. schlagen in reizvoller Weise neue Töne an.

Zu diesen Malern, deren Ausgangspunkt der Bildkompositionen mehr oder minder doch immer das farbige Erleben war, bilden die Bilder von Oskar Laske einen starken Kontrast. Hier bleibt jeder gegenständlichen Einzelheit ihr selbständiges Leben, die Freude, alle Einzelheiten des Lebens und Erlebens, seien sie nun freudiger oder schmerzlicher Art, vor unseren Augen auszubreiten. Mit immer gleicher Klarheit und Deutlichkeit, mit bis ins letzte hinein zu verfolgendem Interesse an der Beschreibung des Objekts, der genauen Erzählung des Vorgangs, rollt sich

ein weites Bild vor uns auf: Bilder, die der Weite bedürfen, um all den Reichtum der wechselnden Motive in sich fassen zu können und eine Weite, die den Maler zwingt, das große Gebiet, das er schildern will, halb aus der Vogelperspektive darzustellen, um bis in die tiefsten Gründe noch gleiche Klarheit bewahren zn können. Am bezeichnendsten in dieser Art sind wohl die Bilder mit der Belagerung von Belgrad und den Barrikadenkämpfen in Belgrad. Unwillkürlich erinnert man sich der gleichen Schilderlust eines Pieter Brueghel. Und wie bei diesem frühen Vorfahren spielen auch hier der Zusammenhalt und die Harmonie der Farbe, die die tausend Einzelheiten zur malerischen Einheit verbindet, eine große Rolle, wobei bei Laske noch die Intensität der Raumanschauung zu betonen ist, die ein Bild, wie den Marktplatz von Warschau, gut zu illustrieren vermag. — In ganz anderer Art steht diesem allseitigen Schildern einer Situation Sterrer gegenüber, der mit vielen Porträts in der Ausstellung vertreten ist, die aber in der Auffassung und Komposition nichts Neues gegenüber der Veranstaltung im Künstlerhaus bieten, dessen Schilderung des Lebens im Schützengraben, mit seiner allzu leicht ins Allegorische umschlagenden logischen Verknüpfung der Vorgänge, sich entgegen den frei und wie zufällig neben einander angeordneten Gliedern von Laskes Kompositionen in strenger Symmetrie und Abgewogenheit bewegen.

Die freie Weite der Raumanschauung, die in Laskes Bildern so wichtig war, spielt auch in den Zeichnungen F. A. Hartas eine bedeutende Rolle, geht aber auf ein ganz anderes Ziel hinaus als die Laskes. Dort Gelegenheit zum reichen Schildern, fußt sie hier in einer neuen Verlebendigung des Raumes. Mit wenigen schattenlosen Strichen sind die Figuren (es handelt sich meist um Marktszenen) in die Fläche hineingesetzt, so daß ihre einzelnen Gruppen wie fest ineinander verkettete Glieder eines großen Ganzen wirken. Dazu kommt in den farbigen Zeichnungen das Interesse, neue Farbenharmonien aufzustellen, helle, klare, flutende Farben, denen das Gedämpfte und Kompakte, das Unfreie und Tiefe früherer Zeiten fremd ist.

Man kann diese neuen Bestrebungen mehr als in den Zeichnungen Hartas und in einer ihm fremden Weise in einem Bild wie dem E. Kozels »In der Kirche« verfolgen, wo die neue Farbenbedeutung sich in einer fast asketisch auf den Reichtum der Farben verzichtleistenden Weise geltend macht: alles beherrscht ein ins grünlich gestimmtes Blau und Gelb, dem die verschwindend kleine Rolle, die ein Grün und Mattrosa spielen, die notwendige Fülle gibt. Alle andern Farben und Töne sind ausgeschaltet. — Und wieder in anderer Art, wenn auch vom selben Strome getragen, ändert sich dieses Asketentum der Farbe in dem Bild »Bulgarischer Train mit Kamelen« von dem Ungarn Johann Vaszari. Alle Flächen sind aufgelöst in sich streifenartig aufhellende Farben, durch die Einheit der Farbe aber doch wieder zu großen Komplexen zusammengehalten. Auch hier wieder spielen Blau und Gelb mit Braun die Hauptrolle, dem sich ein vermittelndes Violett und die Kontrastverbindung Rot und Grün einschmiegen.

Neben Vaszary verdienen unter den Ungarn vor allem die Zeichnungen Eugen Remseys Beachtung. Die reichen Kollektionen von Zeichnungen von Géza Maróti und Stefan Zádor geben in dem einen Fall Bilder aus dem Orient in düster fahler Stimmung, die andern (von Zádor) treue Beobachtung der Kriegsepisoden.

Neben diesen Bildern gibt es eine Fülle solcher, die in konventioneller Weise dem Gegenständlichen gerecht werden.

So waren wohl den verschiedenen Temperamenten gemäß die verschiedensten Arten der Auffassung vertreten: gegenüber der atemraubenden Leidenschaft der Kampfeswut und Kriegsgreuel die porträtmäßigen Schilderungen äußerer Umstände, gegenüber der genremäßigen Erfassung von Nebenepisoden die ernsthaft einherschreitende Allegorie, gegenüber den Landschaftsdarstellungen märchenhafte Idyllen (Staeger) — ein Bild des vielgestaltigen menschlichen Lebens. *A. E. P.*

ALTE KUNST AUS SCHLESISCHEM PRIVATBESITZ

Zum Besten des nationalen Frauendienstes und des Fonds für verwundete und erkrankte Krieger hat die Galerie Möller in Breslau eine Ausstellung alter Bilder aus schlesischem Privatbesitz zusammengestellt. Derartige Veranstaltungen bieten dem Kunstfreunde gute Gelegenheit, sich an Werken zu erfreuen, die nicht immer zugänglich sind, dem Historiker zeigen sie meist eine Reihe seltenerer Meister.

Die niederländische Kunst ist auch diesmal, wie meist bei Darbietungen aus Privatbesitz, besonders reich vertreten. Ein altniederländisches Gemälde, um 1490, »Ruhe auf der Flucht der hl. Familie« (Besitzer: Hans Küster in Breslau) könnte nach dem Gesichtsausdruck der Maria, ihrer ovalen Gesichtsform, die an Geertgens Köpfe erinnert, holländischen Ursprungs sein. Auch die starre Faltengebung ohne jeden Schwung erinnert an die Art jenes Meisters, während die Landschaft des Hintergrundes die Weise des Gerard David zeigt. — Meister von Antwerpen ist eine Grablegung genannt (Besitzer Geh. Rat Fischer in Breslau), auf der der Johannes schon den schmerzlich barocken Ausdruck hat, wie wir ihn bei Barent van Orley finden. Auch das changeant Grün im Gewand des Joseph von Arimathia zeigt, daß das Bild von einem archaisierenden Meister, wie es etwa der Maître d'Oultremont war, stammt, der in Einzelheiten sich als Künstler seiner Zeit nicht verleugnen kann. Eine große Kreuztragung (links unten falsch bezeichnet mit dem Monogramm Dürers) trägt den Namen Hieronymus Bosch, an den die Typen mit Hakennasen erinnern (Besitzer Regierungspräsident von Miquel in Oppeln). Es ist zweifellos holländischen Ursprungs nach der Art, wie vorn Zuschauerfiguren mit dem Rücken zum Beschauer den Vordergrund beleben. Auch das Licht, das sich in Reflexen auf den Gesichtern spiegelt, die Kostüme (zumal der Frauen) und schließlich die Farben, unter denen aus den meist schwarzen Gewändern Gelb und Weiß herausleuchten, sprechen dafür. Viel Gold findet Verwendung in den Rüstungen der Kriegsknechte, die im einzelnen peinlich genau ausgeführt sind. Rechts vorn steht eine Marktfrau mit einem Hühnerkorb auf dem Kopf und einem Eierkorb am Arm, die an die Figuren Pieter Aertsens erinnert. Man denkt an die Bilder, die auf Grund der Amsterdamer Zeichnung dem Aertgen van Leyden zugeschrieben sind,

der aber im Räumlichen erheblich besser ist und auch eine buntere Farbengebung mit mehr Übergangstönen hat. — Eine kleine Landschaft (Besitzer Direktor Friedrich in Breslau), von Lucas Gassel van Helmont (1496—1561), in deren Vordergrund eine biblische Szene dargestellt ist, führt uns in die Gegend des Maastales, wie sie von Joachim Patinier und Herri met de Bles dargestellt wurde. Für die Zeit und die Gruppe der Brüsseler Landschaftsmaler ist das Übergehen vom bräunlichen Vordergrunde zu grünlichblauen und grauen Fernen, in denen sich gezackte Felsenburgen türmen, typisch. — Von Frans Francken II (1581—1642) finden wir aus seiner mittleren Schaffensperiode eine Kreuzigung in gedrängter, bewegter Komposition mit dunklen Schatten, aus denen die weißlichkreidigen Gesichter und die rötlichen Farben der Gewänder herausleuchten. — Von den Vlamen des 17. Jahrhunderts ist eine Geißelung Christi, die auf Anton van Dyck zurückgeht (Besitzer Dr. Loewe in Breslau) und ein Frauenbildnis in der Art des Cornelis de Vos zu nennen. — Am reichsten sind die Holländer vertreten. Von Pieter van Laer führt uns ein treffliches größeres Stück (Besitzer Geh. Rat Fischer in Breslau), ein Jahrmarktstheater inmitten römischer Gebäude, zu der Gruppe der niederländischen Künstler, die sich im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts in Rom zur Bent zusammenschlossen. Das Dämmerlicht, die für van Laer so typischen Schatten der Sonne des Südens, aus denen die Gesichter und hellen Gewandteile herausleuchten, finden wir auch in diesem Stück wie bei all seinen Bambocciaden, die ihn so berühmt gemacht haben. Das laute italienische Straßenleben, das van Laer nach Passeri zuerst darstellte und das vielleicht nur in Bildern des Domenico Fetti einen ähnlichen Illustrator und Vorgänger gehabt, ist mit seinem flotten Pinsel wiedergegeben, der auch außerordentlich pikante Reize in den Farben, z. B. das rotbraune Pferd, die blaue Fahne und die blauen Dächer, anbringt. — Für Adriaen Brouwer sind die zechenden Bauern zu ruhig in der Pinselführung, auch haben dessen Bilder aus der frühen Zeit, für die das Stück nur in Betracht käme, eine buntere Farbengebung. Es wird daher eher aus dem Kreise des H. M. Sorgh sein. — Ein links oben bezeichnetes Tischgebet einer Bauernfamilie von Egbert van Heemskerk erinnert stark an die Farbengebung und Komposition des Jan Steen der mittleren Zeit. E. v. Heemskerks Bilder sind sonst wesentlich bewegter und dunkler im Ton. — Von Jan Miense Molenaer (1600—1668) ist ein Leierkastenspieler — bez. rechts unten auf einem Faß — in dem braunen Helldunkelton der späteren Zeit vorhanden. — An Porträts sind ausgestellt: ein festgemaltes (1630 dat.) Männerbildnis des Delfter M. Jz. Mierevelt (1567—1641), ein vortreffliches Herrenporträt des Nic. Maes (1632—1693) aus den fünfziger Jahren in der Übergangszeit von der Weise Rembrandts zum vlämischen Pathos (Besitzer: Geh. Rat Fischer in Breslau), ferner ein (links unten bez.) musizierender Kavalier von Constantin Netscher mit den typischen roten altgoldenen Farben und perlenglänzenden Lichtern, die ihn von Caspar Netscher unterscheiden lassen (Besitzer: Hans Küster in Breslau), und schließlich das Bildnis einer Lady (bez. rechts unten) von Daniel Mytens (Besitzer: Geh. Rat Fischer in Breslau), das in seiner etwas steifen Haltung und dem sahnefarbenen Rosa des Kostümes, sowie in dem Ausblick rechts auf eine Landschaft beweist, daß es in seine Londoner Zeit fällt. — Ein Jahrmarktsgetümmel von M. Naiveu (bez. und 1691 datiert links oben auf dem Anker, den eine Steinfigur hält) ist mit prächtigen buntgestreiften Kostümen, sonst aber in grauem Tone, gemalt (Besitzer: Geh. Rat Fischer). — Von Jan Josef Horemans d. Jüng. (1740—1790) ist ein typisches Interieur ausgestellt (Besitzer: Geh. Rat Fischer). — Die holländischen Landschafter sind vertreten durch eine Flußuferlandschaft (Besitzer: Hans Küster in Breslau) von Klaes Molenaer (bez. rechts unten) mit kleinen weißen schimmernd aufgesetzten Lichtern, rötlichem Himmel und bräunlichem Gesamtton, durch Jan van der Meer (van Haarlem) mit einem bergigen Flußtal (bez. in der Mitte unten), dessen bewaldete, ferne Höhenzüge an die späten Bilder des Herman Saftleven erinnern (Besitzer: Hans Küster). — Eine Landschaft mit Hirten und Vieh von Nic. Berchem ist eine Nachahmung aus dem 18. Jahrhundert.

Ein Stilleben von Blumen und Früchten ist Cornelis de Heem genannt, scheint aber nur in Anlehnung an ihn in späterer Zeit entstanden zu sein nach der etwas matten Farbengebung und dem dunkel schwärzlichen Grün distelartiger Blätter zu urteilen. — Der größte Meister Hollands, Rembrandt, ist mit einer Reihe von Radierungen vertreten. So in besonders guten Abdrücken der Faust, die Taufe des Kämmerers von 1641 (B. 398), Christus in Emmaus von 1634 (B. 88), der Bettler vor der Haustür von 1648 (B. 176), die kranke Frau (B. 359), die wie eine feine Silberstiftzeichnung wirkt, das Bildnis des Cornelis Claesz Anslo (B. 271), der Goldwäger von 1639 (B. 281) u. a. m.

An deutschen Kunstwerken finden wir zwei Holzplastiken, eine Maria mit Jesusknaben in gut erhaltener Vergoldung um ca. 1300 und eine hl. Barbara um 1500 mit dem Faltenschwung Riemenschneiders und vorzüglich ausdrucksvoller Hand. Ferner die Flügel eines Altares aus der Breslauer Elisabethkirche mit den Darstellungen der Geißelung Christi, der Kreuzigung, Christus vor dem hohen Priester, der Annagelung ans Kreuz auf den Innenseiten, während die Außenseiten männliche und weibliche Heilige zeigen. Die Tafel der hl. Cäcilie trägt das Datum 1498. Die Bewegungen und der Ausdruck der Gesichter auf den Passionsdarstellungen lassen diesen zweifellos lokalen Meister als einen Künstler ohne viel Schulung erkennen und zeigen, daß er von dem Fortschritte seiner Zeit weder im Kompositionellen noch im Koloristischen ergriffen war. Die Figuren der Heiligen in ihrer hieratischen Ruhe allerdings stehen etwas im Gegensatz zu den grausigen Passionsszenen, aber auch die Faltengebung ihrer Gewänder kennzeichnen das provinzielle Milieu des Künstlers. Von demselben Meister befindet sich ein Altar im Breslauer Kunstgewerbemuseum. — Von Lucas Cranach ist ein kleines Bildchen da, die hl. Anna Selbdritt, mit der typischen Cranachlandschaft in verschiedenem Grün und Blau, den sich kräuselnden aufgesetzten Lichtern, sauber gemalten Glorienscheinen und einem Himmel, der nach oben zu tief blau wird (Besitzer: Geh. Rat Fischer in Breslau). Eine Dido, links unten datiert 1541, erscheint dem Akt nach fränkischen Ursprunges, während der Raum rechts auf die Donauschule schließen ließe, für die aber wiederum der landschaftliche Ausblick rechts nicht so passen will. — Ein Männerkopf im Barett weist in die Bodenseegegend. — Von Albrecht Dürer sind Kupferstiche und Holzschnitte ausgestellt. Die Marktbauern von 1519 (B. 89), ein guter und ein minderer Abdruck der Melancholie (B. 74), der Herkulesstich (B. 73), ein vorzüglicher Abzug der großen Fortuna (B. 77) und ein sehr klarer Holzschnitt, hl. Christoph von 1511 (B. 103). — Von späteren deutschen Meistern ist der kurtrierische Hofmaler Januarius Zick (1733—1797) mit einem kleinen Bild Ausstellung Christi (Besitzer: Geh. Rat Fischer) in seiner Formensprache des deutschen Rokoko, die aus dem Studium der Correggio, Veronese, Tiepolo entstanden ist, vertreten, ferner C. W. E. Dietrich (1712—1774) mit einer Anbetung der Könige (Besitzer: Dr. Loewe in Breslau) in dem für ihn so charakteristischen hellbräunlichen Grundtone, aus

dem helle rote und blaue Töne neben glattem schmutzigen Rosa hervorstechen. Auch hier sucht er seiner schwachen Raumdarstellung durch Kulissen, die schräg nach den Bildrändern zulaufen, aufzuhelfen.

Unter den italienischen Bildern der Ausstellung vertritt das Trecento eine alttoskanische Schule genanntes Stück, Maria mit Jesusknaben und zwei Heiligen vor Goldgrund auf blumiger Wiese, das aber mehr in den Marken oder in Umbrien in der Nähe des Gentile da Fabriano entstanden sein wird. Aus dem späten Quattrocento ist eine Madonna mit dem Jesusknaben vor einer Balustrade, auf der ein Stieglitz sitzt. Die Terra ferma von Venedig, die mittlere Zeit des Bellini, für den der Gesichtstypus nicht paßt, der vielmehr auf die Meister Cima und Basaiti hinweist, hat auf das Bild mehr Anspruch, als Francesco del Cossa, dem es zugeschrieben ist. — Von dem Sienesen Domenico Beccafumi (1486—1551) zeigt eine kleine gut komponierte Grablegung (Besitzer: Dr. Loewe in Breslau) diesen Epigonen Raffaels und Michelangelos sich von der klassischen Farbenbegebung zu den schillernden Changeanttönen des Barocks zuwenden. Von Moretto da Brescias (1498—1555) Bildniskunst gibt ein schlafender bärtiger Mann, wohl ein Ausschnitt, (Besitzer: Dr. Loewe) einen kleinen, aber doch in der breiten Malweise der schwarzen Flächen mit dem Silberton und dem lässigen Ausdruck des Cinquecento, typischen Begriff.

Ein Gemälde des 18. Jahrhunderts mit der Darstellung der Callisto vor Diana dürfte nach der interessanten Beleuchtung und der Zusammenstellung der Farben von einem mittelitalienischen Meister herrühren. — Eine Bronzegruppe, Raub des Boreas darstellend, zeigt in sehr starker Bewegung der gedrehten Glieder die Nachfolge des Bernini und in Einzelheiten auch schon die Formengebung des Rokoko. *Dr. HEINRICH WICHMANN.*

PERSONALIEN

Der preußischen Landeskunstkommission gehören nach den letzten Wahlen folgende ordentliche Mitglieder an: Geheimrat Bestelmeyer, Exz. von Bode, Akademiedirektor Graf von Brühl, Exz. Graf von Dönhoff-Friedrichstein, Prof. Otto H. Engel, Geheimrat von Falke, Prof. E. von Gebhardt, Prof. Günther-Gera, Prof. Hans Herrmann, Prof. Ludwig Justi, Prof. Fr. Kallmorgen, Prof. Arthur Kampf, Prof. Max Liebermann, Prof. L. Manzel, Prof. Walter Petersen, Prof. M. Roeber, Prof. Fritz Schaper, Prof. M. Schlichting, Geheimrat Schwechten und Prof. L. Tuaillon.

Der Bildhauer und Architekt **Theodor Schnell** in Ravensburg ist zum Professor ernannt worden.

Prof. **Bernhard Buttersack,** der bekannte Münchner Landschaftsmaler, vollendete am 16. März sein 60. Lebensjahr. Er gehört zu den Gründern der Münchner Sezession und war auch auf den Berliner Sezessionsausstellungen mit Erfolg vertreten. Die Museen in München, Stuttgart und Wiesbaden besitzen Werke seiner Hand.

Der Architekt **Eduard Pfeiffer,** Lehrer an der Lehranstalt des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin, ist als Professor an die Kgl. Kunstgewerbeschule nach München berufen worden und wird hier an Stelle Campbells seine Lehrtätigkeit für Innenarchitektur und Raumkunst am 1. April beginnen.

AUSSTELLUNGEN

Die diesjährige **Ausstellung der Freien Sezession** in Berlin wird als Hauptteil eine große **Gedächtnisausstellung für Wilhelm Trübner** bringen. Durch das Entgegenkommen der Erben des Meisters sind aus dem Nachlaß die wichtigsten Werke für die Ausstellung gewonnen worden. Sie wird am 15. Mai eröffnet werden und einen reichen Überblick über die zeitgenössische deutsche Kunst gewähren.

Die **Münchener Neue Sezession** veranstaltet in der Galerie Caspari eine Graphische Ausstellung. Sie ist sehr reich beschickt und hat Niveau. Freilich trotz aller Lebendigkeit, trotz aller guten und erfreulichen Leistungen nirgends eine geniale Note. Charaktervoll wie immer sind die Blätter Schinnerers und Kubins, Großmanns und Purrmanns. Sehr beweglich wirkt Carl Caspar, unter den Aquarellen Pechsteins finden sich zwei starke Stilleben, die Arbeiten Oskar Molls sind dagegen von einer zu gefälligen Süßlichkeit. Frau Caspar-Filser wirkt diesmal nicht so sicher und klar wie sonst, O. Coester bedauerlicherweise recht äußerlich, es steckt etwas von Meyrinkschem Panoptikums-Spiritismus in seinen Blättern. Noch unausgeglichen, aber doch gehaltvoller als die meisten seiner Gemälde wirken einige Aquarelle von Jos. Eberz. Klees geistige Akrobatenkunststücke erscheinen mir so manieriert und jeder großen Kunst fern wie am ersten Tag. Sehr erfreulich ists dagegen, daß der sehr talentierte Ad. Jutz eine immer freier werdende künstlerische Handschrift gewinnt. Das gleiche darf von Otto Lange und Felix Müller gesagt werden. R. v. Hörschelmann bleibt seiner romantischen Note mit Geschmack getreu, Seewalds munteres Talent spendet sorglos aufs neue niedliche Blätter. Unolds Holzschnitte wirken ein wenig gezwungen, dagegen lassen die Zeichnungen Karl Arnolds erhoffen, daß dieser Künstler, der in den letzten Jahren eine immer größere Selbständigkeit gewonnen hat, uns einmal neue Meisterblätter des Holzschnitts schenken wird. Scharffs Arbeiten sind wie stets von gespannter Geistigkeit und fesselndem Rhythmus, in manchem aber noch nicht ausgeglichen. Aber man spürt die langsam reifende Meisterschaft. R. Siecks Landschaften sind sauber und brav wie immer, aber innerhalb der Neuen Sezession sehr fehl am Ort. Auf Genins jüngste Graphik wurde schon gelegentlich der Ausstellung bei Tannhauser rühmend hingewiesen. Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß von Kokoschka und Lehmbruck ältere Arbeiten zu sehen sind, ferner neben einigen markigen Holzschnitten W. Teutschs die noch immer von Renoir inspirierten Lithographien Willi Nowaks keinen Fortschritt verraten, und Otto Kopp, J. W. Schülein, Fr. Schäfler und Nölken sich bemühen, mit den stärkeren Talenten Schritt zu halten. *A. L. M.*

VEREINE

Der neue **Vorstand der Münchener Künstlergenossenschaft** setzt sich für das Jahr 1918 wie folgt zusammen: Präsident: Karl von Marr, Stellvertreter: Karl Thoma-Höfele, Schriftführer: Ludwig Bogliano, Stellvertreter: Max Doerner, Kassierer: Hermann Knopf. Vorstandsmitglieder: Richard Aigner, Ludwig Dasio, Martin von Feuerstein, Gebhard Fugel, Karl Hartmann, Eugen Hönig, Hermann G. Kricheldorf, Emil von Lange, Franz Multerer, Julius Schrag, Karl Seiler, Heinrich Waderé und Walter Ziegler.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 26. 12. April 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE FAMILIENPAPIERE DES GIOVANNI DA UDINE

VON HANS TIETZE

Auf dem Dachboden eines verlassenen Hauses in Udine, in dem zu italienischer Zeit das Etappenkommando gewesen ist, habe ich die Familienpapiere des Malers Giovanni da Udine gefunden; das Haus ist Eigentum einer Gräfin Lovaria, die aus der Familie Moroldi stammte, die 1653 die aussterbenden Ricamatori beerbt hatte. Aus dem Archiv der Moroldi sind jene Papiere, die einen Band und Teile zweier Aktenbündel bilden, längst bekannt; schon Fabio di Maniago hatte sie in seiner Storia delle Belle Arti Friulane (Udine 1823) benützt, der fleißige Archivforscher Vincenzo Joppi hat in seinem Contributo terzo alla Storia dell' Arte nel Friuli (in Atti della R. Deputazione di Storia Patria per la Venezia, 1892) eine gründliche Nachlese vorgenommen. Dennoch ist es nicht ganz überflüssig, noch einmal auf sie zurückzukommen, da sie über den Wert der einzelnen bereits ausgenützten kunsthistorischen Notizen hinaus ein allgemeineres kulturgeschichtliches Interesse besitzen.

Rein kunstgeschichtlich ist die Ausbeute unbedeutend. Schon Maniago hat sehr richtig über diese Papiere geurteilt, daß niemand, wenn der Name Giovannis nicht immer wieder darinnen vorkäme, sie für die eines Malers, geschweige denn eines Schülers Raffaels halten würde. Es sind die Aufzeichnungen eines Ackerbürgers, den die Kauf- und Pachtkontrakte immer noch mit stereotyper Wendung »inter pictores eximium« nennen, der mit schwerer Hand und phonetischer Orthographie seine Geschäfte in Ordnung zu halten bemüht ist. Trotz mehrfacher Anläufe bringt Giovanni allerdings keine Ordnung zustande; immer wieder vermischen sich ihm Käufe und Verkäufe, Pachtverträge und Darlehen mit Quittungen, Familiennachrichten und persönlichen Notizen; in diesen verworrenen Aufschreibungen kämpft ein Geschäftsunkundiger mit den Rätseln der Buchführung, die ihm zeitlebens unlösbar geblieben sind. Ausführlichkeit allein tut es freilich nicht; was wäre sonst erschöpfender als folgende Eintragung zum 17. Jänner 1543: »Jo Giovanni R^re^ in tal di comperai uno porcho per 40 lire che pesa L 275 et per causa de le locuste et dela cativa racolta del sorzo et de tuti li minuti forno li porchi cari et magri in tal anno per che li vilani non avevan il modo di poterli ingrasar per aviso.«

Auch wenn Giovanni von seiner künstlerischen Tätigkeit spricht, was immer nur zum Zweck geschäftlicher Buchung der Fall ist, befleißigt er sich gleicher Gründlichkeit; die Bedingungen der Arbeit, die Art und Weise der Bezahlungen werden umständlich notiert. So hatte er schon 1524 ein ganzes Heft mit Vermerken über die für Clemens VII. zu leistenden meist handwerklichen Arbeiten (s. Joppi a. a. O. S. 9f.) und über die Empfänge der Teilzahlungen dafür angefüllt. 1547 schreibt er über seine Freitreppe am Kastell von Udine: »Del mese d'ottobrio circha li 25 del mese del 1547 sotto Messer Zuan Giustinian logotenente de la patria di Friuli hesendo proto duna fabrica in castelle, masime di una schalla che hentra in su la salla grande fatta chon grande spesa di pietre vive di Faedis et d'Istria et mi fu dato per mia provisione 5 ducati hal mese et recevei per mesi 4 del mio servitio ducati vinti, zoe doro ha L 6 s 4 per ducatto et fu per hil mese di luio, agosto, setembrio, otobrio pur del 1547.«

1553 war Giovanni — nach einer Pause, die meist nur technischen und architektonischen Arbeiten gewidmet gewesen war — wieder mehr als Maler tätig; meist sind es dekorative Aufgaben, die ihm gestellt werden: »Jo Zuan Recamadore feci un baldacino in Cargnia alla pieve di santa Maria et furno li drapeloni n° 32 zoe del lato streto n° 7 del longo n° 9 per lato zoe ogni tella di cendal ne faceva doi per hil longo et di mia magnifatura io avro ducati $8^1/_2$ et doi che mene restan adar che fara d. X $^1/_2$ ha L 6 s 4 per ducatto et mano promesso di charmeli ha santa Caterina prosima che vera ala presenzia di m. August. de Carnevalis et m^0^ Beltrame sartor et tal hopera costa fra hogni qualunque spesa da 36 ducati nel circha.« Bedeutender war wohl ein reiches Banner für die Bruderschaft vom Castello, das von Vasari erwähnt wird, 1653 wegen Schadhaftigkeit restauriert werden mußte und zu Ende des 18. Jahrhunderts nur mehr eine Ruine war (s. Girolamo de Renaldis, Della Pittura Friulana, Udine 1796, S. 85): »Ali 30. Novembre 1553 hil di di s^to^ Andreia fu fatto un acordo chon la fradaia di castello zoe di Santa Maria di Castello et fu per determinar hil pagamento che mi doveva hesser fatto del mio resto che io son creditor de la manufactura del confalon che io feci et per che di ducatti nonanta che io Zuan R^re^ mi contentai che fuse acordato di ducati 150 che fu extimato io mi contentai di lasarne ducati 60 hala detta veneranda frater^la^ per amor di Sta Maria. Chosi ancora che per fina ha hogi di che uno anno et 3 mesi he $^1/_2$ che io lo detti, io non ho auto si nō L 30 et L 60 che mi restan li quali hil conseglio grande de latita vener^da^ frater^ta^ mano hordinato chon una parte messa in conseio che io abia L 20 ha lanno incomizando questo anno ha s^ta^ Maria de le candele che sera hil termine che sara del 1554 ali 2 di febrero chosi hogni anno in tal di sara hil ter-

mine fino alintero pagamento dital gonfalone che 'l termine finira del 1556 ali 2 di febraro.«

Diese Vereinbarung wurde aber nicht eingehalten; erst am 5. April 1558 konnte der Maler mit einem Seufzer die letzte und dazu noch verkürzte Teilzahlung buchen: »... et non me giovato hil averli fatto bon mercato de lopera mia che man tratato male, ma sia a honor et laude di dio et de la sua sta madre Maria verzene benedeta.«

Mischt sich hier Frömmigkeit ins Geschäftsleben, so dringt anderwärts das Geschäftliche in die religiösen Handlungen ein; 1546 nahm sein Sohn Raffael — damals noch ein Kind, nachmals zum Kummer des Vaters auf schlimmen Wegen — Besitz von dem ihm von seinem Oheim Paolo Ricamatore überlassenem Kanonikat in Cividale.

Al nome del grande sor idio
in nel 1546 ali di marzo

Raphaiello mio figlio prese hel posseso del canonicato di Cividale chon tuti li modi soleni che susa di fare che alora si trova el magior numero di canonici in capitolo che si potesse trovar et tuti mi fezero bona ciere ha me et al ditto Raphaiello mio figliolo et tuti mi tocorono la mano et basorno chon amorevoli abracamenti amichevoli et mi donarono li quatro ducati che van per conto de la fabrica ha chi piglia posessi di tal canonicati ne si perdona ha nisuno, chosi el cancelieri M. Nicolo Spadaro mi dona lui piu de la mita di quello li veniva di sorte che di 7 ducati che si spendono ha pigliar tal posesso io spesi solamente L XI s 8 et questo fu per causa che io avendo fatto per volo mio ha la Madona di monte quella capella di stuchi per mio voto et in nel ditto locho fatto far altre cosette in riparo di detta capella li Rdi canonici di Cividale ditti di sopra mi donorno unno cavallo fornito con li soi fornimenti che valeva al meno schudi venti ho 22. Chosi dapoi no so 5 ho 6 ani feci doi standardi pur al ditto Rdo capitolo[1]) et meli pagorno honestamente, ma per tal servitu li parve di farmi tal presente chome ditto di sopra.«

Die Proben, die ich aus den weitschweifigen, kleinbürgerlichen Aufzeichnungen Giovannis herausgreife, illustrieren eine Stimmung der Zeit und den Charakter eines Mannes. Die Ereignisse von 1527 und der neue Geist, der aufzog, lagen als lähmender Druck auf der Künstlergeneration, die die goldene Zeit des ersten Jahrhundertviertels erlebt hatte; in der Ruhe einer geistlichen Pfründe oder in der beschränkten Welt bürgerlicher Existenz haben sie den Träumen ihrer Jugend entsagt. Ein großer Name kehrt in den Papieren Giovannis immer wieder, der Sebastiano del Piombos; aber niemals in irgend einem künstlerischen Zusammenhang, sondern nur weil es seines Amtes war, dem Udineser Maler die päpstliche Pension von 80 Dukaten auszuzahlen. Aber die schöne Vergangenheit war nicht ganz vergessen; wie ein leiser Lichtschimmer durchbricht sie die dicke Decke des Philisteriums, wenn er zweien seiner Söhne die Namen Raphael und Michelangelo gibt, wie zur Erinnerung an die beiden Meister, in deren Dienst er einst seine dekorative Begabung gestellt hatte. In den umständlichen Worten, mit denen er die Geburten seiner Kinder registriert, spricht er davon allerdings nicht; hier gelangt nur die Frömmigkeit und der Familiensinn Giovannis zum Ausdruck.

„Al nome di dio nel 1551 a li 3 daposto in Lune di la hore X et un quarto pocho piu ho pocho mancho zoe vel circha. — Mi naque un fiolo maschio il di sopra ditto in bonora et bona ventura hil signor dio fazi dilui quel meglio che par ha la sua divina maiesta zoe chel debba eser homo dabene chel viva et fazi fruto ha dio et se altramente el fazesse el signior dio lo togli in nel stato dela puericia azio che sia salvo il frutto al sor idio al qual chon tuto hil core umilmente a la sua divina maiesta lo ricomando et hoferischo chosi ha la sua santissima madre et ha tuti li soi santi et sante del paradiso.

Mit derselben herzlichen Frömmigkeit und redseligen Herzenseinfalt kommentiert Giovanni alle Freuden und Leiden seines Familienlebens, begleitet vor allen den Erstgeborenen Raphael von der Geburt und von der ersten Tonsur durch alle Raufhändel und Verbannungen seines späteren trüben Treibens. Es ist ein kleiner Landbürger des Cinquecento, der die bescheidenen Fortschritte seiner Geschäfte und die kleinen Wechselfälle seiner einfachen Existenz schlicht



1) Diese Arbeit fiel in das Jahr 1539, s. Maniago, a. a. O. S. 365

und schwerfällig vor uns ausbreitet; verklärend steht hinter dem alten Philister der Künstler, der sich in jungen Jahren ein kleines, aber unentbehrliches Glied der stolzesten Auslese der italienischen Kunst fühlen durfte.

Diese Familienpapiere Giovanni da Udines sind nicht tadellos erhalten. Aus dem einen Faszikel fehlt das Testament des Malers vom 22. Februar 1660, das Joppi a. a. O. S. 23ff. vollinhaltlich veröffentlicht hat; daß es erst in den Wirren dieser letzten Monate verschwunden ist, glaube ich nicht, weil kaum jemand auf jenem verlassenen Hausboden den Wert des Stücks nach der Aufschrift des Umschlags »Testamento di Zuanne Raccamador pittor« erkannt hätte und weil ich selbst das ganze Bündel aus einer Staubschicht hob, die reichlich Jahre alt war. Dagegen hat eine wüste Hand den Lederdeckel des großen Eintragbuchs von 1542 heruntergerissen; jetzt ist es in die pergamentnen Vorsatzblätter eingeheftet, auf die Giovanni allerhand Zeichnungen gekritzelt hat. Er tat es mit zerstreuter, spielender Hand, aber doch mit der Hand des Meisters; die hier abgebildete Studie verrät den Künstler, der in die Loggien und andere Räume Tierbilder von packender Lebendigkeit ausgestreut hat.

* * *

Das ganze Material wurde in der Biblioteca Communale in Udine in Sicherheit gebracht.

NEKROLOGE

Am Abend des 1. April starb infolge eines Straßenbahnunfalls in Berlin der Herausgeber der »Internationalen Bibliographie der Kunstwissenschaft« Dr. jur. et phil. **Ignaz Beth.** 1877 zu Przibram in Böhmen geboren, verlebte er seine Jugend an verschiedenen österreichischen Orten und erhielt die ersten entscheidenden Anregungen in Krakau, wo er als Schüler von Sokolowski sich dem kunstgeschichtlichen Studium widmete und von den dort zahlreich vorhandenen Denkmälern altdeutscher Kunst den Ansporn erhielt, sich jenem Gebiete zuzuwenden, das ihn auch später stets an erster Stelle beschäftigen sollte.

In Wien und München, vornehmlich aber an der Berliner Universität unter Heinrich Wölfflin erweiterte Beth seine altdeutschen Studien und konnte auf Grund seiner umfassenden Materialkenntnis bald als einer der besten Kenner auf diesem Gebiete angesehen werden. Seine eigene künstlerische Tätigkeit, für die er neben den kunsthistorischen Studien immer noch Muße zu finden wußte, kam seinem intuitiven Verständnis der künstlerischen Probleme sehr zugute. Der Wert seiner Arbeit über die »Baumzeichnung in der deutschen Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts«, mit der er 1909 den Herman-Grimm-Preis erhielt, beruhte zu einem großen Teil auf den von ihm selber in Faksimile nachgebildeten Baumtypen, die in systematischer Anordnung die Ausführungen des Textes anschaulich machen. Von seinen sonstigen Arbeiten seien die Forschungen über Hans Dürer im »Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen«, über eine Herpinhandschrift aus dem Kreise des Hausbuchmeisters (ebenda erschienen), über Cranach und Wolgemut erwähnt.

Seine altdeutschen Studien dachte er in dem von Fritz Burger begründeten, jetzt von A. E. Brinckmann herausgegebenen »Handbuch der Kunstgeschichte« abschließend zusammenzufassen. Leider hat ihn ein zu frühes, unvermutetes Ableben daran gehindert, über die ersten Lieferungen hinauszukommen. Was von seinem Abschnitt: »Oberdeutschland im 15. und 16. Jahrhundert« fertig geworden ist, behandelt die bodenständigen Anfänge des schwäbischen Naturalismus im 15. Jahrhundert, insbesondere bei Hans Multscher, Lucas Moser und Konrad Witz. Die lebendige, von starker künstlerischer Empfindung getragene Darstellungsweise in diesen Kapiteln läßt es außerordentlich bedauern, daß es Beth nicht vergönnt sein sollte, das ihm besonders am Herzen liegende Manuskript abzuschließen.

Mit großer Selbstverleugnung und Liebe zur Sache hat Beth einige Jahre lang die Herausgabe der »Internationalen Bibliographie der Kunstwissenschaft« besorgt, leider nicht ohne erhebliche Einbuße an Zeit und Arbeitskraft für seine eigentliche, schaffende Tätigkeit als Forscher und Künstler. Der große, eigene Reiz, der von seiner Persönlichkeit ausging, wäre allerdings nicht zu erklären ohne dies Moment einer bis zum Sprunghaften und Sonderbaren gesteigerten Lebendigkeit und Vielseitigkeit seiner Interessen und Impulse. Als Mensch paßte er in keines der herkömmlichen Schemen, weder in das des Gelehrten noch in jenes des schaffenden Künstlers. Fremden Eindrücken leicht zugänglich und fortwährend nach allen Richtungen angeregt und in Bewegung gehalten durch die ihn umgebende Welt, war er seinerseits in der Rückwirkung auf diese Umgebung eine der anregendsten und reichsten Naturen, voll von einem ganz persönlichen, selbsterrungenen Wissen wie von einer sprudelnden Lebensfülle und Freude am Leben.

Als Gelehrter gab Beth sein Bestes, Intensivstes in der Erforschung der alten Malerei und Graphik — als Menschen aber fesselte ihn vor allem die Kunst der Lebenden in der ganzen Vielseitigkeit und Buntheit ihrer Bestrebungen und Persönlichkeiten. Er war kein Doktrinär, kein Parteigänger einer bestimmten Richtung, sondern von einem ausgeprägten, selbständigen Urteil gegenüber den verschiedensten Dingen, das von dem Üblichen und Durchschnittlichen sehr häufig stark abwich. Vor den Paradoxen schreckte er in künstlerischen Fragen ebensowenig wie in seinen sonstigen Urteilen über Menschen und Verhältnisse zurück — gleichermaßen ausgesprochen und impulsiv in seinen Sympathien wie in seinen Antipathien. Nicht allen, die ihn als anregenden, amüsanten und witzigen Unterhalter und Debatter schätzten, gelang es, zum Kern seiner Persönlichkeit durchzudringen, unter dem Mantel seiner Paradoxe, Bizarrerien und geistreichen Launen den zuverlässigen, aufrechten und geraden Kern seines Charakters wahrzunehmen. Nur seine unantastbare Ehrenhaftigkeit und menschliche Güte war allgemein, selbst bei denjenigen, die ihn nur von ferne kannten, wohlbekannt.

Die eigene Tätigkeit als Maler war dem Dahingegangenen keine Angelegenheit bewußter Ambitionen irgendwelcher Art, sondern einfach ein starkes Lebensbedürfnis, dem er nicht in systematischer, zielbewußter Arbeit, sondern mit einer Art periodisch einsetzender Leidenschaft, dann aber mit der konzentrierten Energie seines starken, raschen Wollens nachzukommen pflegte. So ist denn sein malerisches »Werk« zwar nichts in sich Abgeschlossenes und Gereiftes geworden, aber immerhin doch etwas, das weit über eine bloße Liebhaberei oder besseren Dilettantismus hinausgelangt ist. In vielen seiner Landschaftsstudien gewinnt ein einfaches, starkes Erleben der Natur durch eine selbständig gewonnene, kraftvolle und rasche künstlerische Niederschrift überzeugende Form. Beth ist als Maler niemals mit einer größeren Kollektion von Bildern vor die Öffentlichkeit getreten. Während seiner Pariser Studienzeit stellte er zweimal im Herbstsalon aus; auch in der Berliner Sezession war er gelegentlich mit einigen Arbeiten vertreten. Eine Gedächtnisausstellung wird gegenwärtig von der Kunsthandlung Gurlitt vorbereitet. *Hermann Voss.*

PERSONALIEN

Professor **Carl Scherres**, der Meister des ostpreußischen Landschaftsbildes, vollendete am 31. März sein 85. Lebensjahr. Die Nationalgalerie besitzt von ihm ein sehr gutes Bild, »Die Überschwemmung in Ostpreußen«.

Professor **Carl Friedrich Moest**, einer der bedeutendsten süddeutschen Bildhauer, wurde am 26. März 80 Jahre alt. Von dem seit 1872 in Karlruhe lebenden Künstler gibt es in Süddeutschland viele Bildwerke. Denkmäler und ausgezeichnete Bildnisbüsten sind die am meisten anerkannten Schöpfungen des Meisters.

Der Berliner Bildhauer Prof. **Eugen Börmel** ist am 27. März 60 Jahre alt geworden. Er war ein Meisterschüler von R. Begas und dann längere Zeit Mitarbeiter von Otto Lessing Der Kaiser, durch Kleinplastiken Börmels aufmerksam geworden, hat dem Künstler einige Denkmalsaufträge überwiesen.

Dem Privatdozenten für Kunstgeschichte an der Universität Berlin **Dr. August Grisebach** ist der **Professortitel** verliehen worden.

Prof. Dr. **Robert Schmidt**, Kustos am Berliner Kunstgewerbemuseum, ist als Direktor des Kunstgewerbemuseums nach Frankfurt a. M. berufen worden.

Prof. **Ludwig Dill** ist vom Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Olaf Jernberg, der Nachfolger Friedrich Kallmorgens. An Stelle Kallmorgens, der sein Lehramt für Landschaftsmalerei an der Berliner Hochschule niedergelegt hatte, ist Olaf Jernberg, der Königsberger Akademieprofessor, getreten. Jernberg hat einen sehr achtungsvollen Namen als Landschaftsmaler, und auch als Lehrer genießt er gerade unter den jüngeren Künstlern — Wald. Rösler und R. von Brockhusen waren seine Schüler — einen bedeutenden Ruf. Jernberg stammt aus der Düsseldorfer Schule Eug. Dückers und hat sich sehr früh der impressionistischen Landschaftsschilderung zugewandt. Sein Bild in der Nationalgalerie »Zur Erntezeit« ist ein sehr gutes Beispiel seiner frischen und gesunden Malkunst.

DENKMALPFLEGE

Das **dänische Denkmalschutzgesetz** zum Schutze der profanen Baudenkmäler, der im Einzelbesitze sowohl als der in dem des Staates befindlichen, ist am 5. März 1918 vom dänischen Reichstage angenommen worden und also nun in Kraft. Wir haben darüber ausführlich genug in der Kunstchronik 1916/17, Sp. 141 ff. berichtet. So ist nur einiges nachzutragen oder ins Gedächtnis zu rufen. Als Grundzug und Grundsatz hebt der Ausschußbericht vom 17. Februar 1918 hervor: den einzelnen solle aus der Anwendung des Gesetzes keinerlei Beeinträchtigung ihrer wirtschaftlichen Lage widerfahren, aber auch keinerlei Gewinn erwachsen. Die vorauszusetzende bedeutende Belastung der Staatskasse zu beschränken, mußten zunächst die Listen neu bearbeitet werden, damit unter den Schutz und seine Verpflichtungen nur wirklich wertvolle Denkmäler kommen; ferner wird ausdrücklich festgesetzt, daß bei allen Fällen, die eine Leistung des Staates von mehr als 20000 Kronen bedingen, besondere Gesetze erlassen werden müssen. Die Höhe der Buße für Widerspenstigkeit, die bis zu 10000 Kr. vorgeschlagen war, ist angenommen; mit Hinsicht auf den Umstand, daß die Behörde, welche die Geschäfte zu führen hat, wichtige Entscheidungen zu treffen berufen ist, ist bestimmt, daß eins der Mitglieder zum Amte eines Richters am Obergerichte befähigt sein soll.

Die dem Gesetze beigegebene Liste über die Denkmäler *A* — die in erster Linie zu schützenden — ist ganz einfach: 1. Ort, Straße, Nummer; 2. Beschaffenheit, Verwendung, Bezeichnung oder dergl.; 3. Alter, oder Stil u. ä.; 4. Eigentümer, und auch diese Angaben fehlen da, wo sie nicht gerade nötig sind. Also z. B. Kopenhagen | Nordstraße 13 | Barock. || Kopenhagen | Amalienburg | 1754—60 | Staat || Helsingör | Kronborg | Staat. Die Aufzählung enthält folgende Abteilungen: 1. Kopenhagens Bauwerke a) im Besitz von Einzelnen, auch Stiftungen, Körperschaften 46; b) im Staatsbesitze 36; 2. Städte 140 (+ 15, »eine Auswahl von 15 der besten Fachwerkhäuser zu Ripen«); 3. auf dem platten Lande, wesentlich Herrensitze, 120; 4. Anhang: eigentliche Denkmäler, Statuen, Brunnen u. dergl. 12. Diese 12 stellen aber sicherlich nur einen Bruchteil der wertvollen Stücke in sich dar; weshalb das so ist, das ist uns nicht klar. || Es müßte denn sein, daß alle anderen zur Zeit noch diesseits der Altersgrenze stehen, die vom Gesetze gezogen ist, d. h. noch nicht hundert Jahre alt sind.

R. Haupt.

AUSSTELLUNGEN

Paul Baum, der jetzt in Berlin lebt, hat gegenwärtig in der **Galerie Ernst Arnold zu Dresden** 10 Ölgemälde und 42 Wasserfarbenbilder ausgestellt, Früchte seiner künstlerischen Tätigkeit seit dem zweiten Kriegsjahre 1915. Sein Freund Carl Bantzer, Professor an der Königl. Kunstakademie zu Dresden, hat zu dem Katalog der Ausstellung ein Vorwort geschrieben, das in liebevoll verstehender und einführender Weise Baums künstlerischen Lebensgang und seine Entwickelung darlegt. Paul Baum, der heute 59 Jahre alt ist, besuchte 1876—77 die Dresdner, von 1877 an die Weimarer Kunstakademie. »Die Weimarer Schule hatte zu jener Zeit ihre höchste Blüte, die ihre Kraft sog aus dem engen Zusammenleben der Künstler mit der Natur und deren unbedingter Verehrung.« Theodor Hagen und Karl Buchholz bestimmten mit ihren Lehren und künstlerischen Anschauungen das ganze künstlerische Leben Paul Baums. »Mit Buchholz besonders«, so sagt Carl Bantzer, »verband ihn der Sinn für die Schönheit des Wuchses, der Struktur des entlaubten Baumes, für das Gefüge des Geländes, für die Strenge der Zeichnung und die Feinheit des Tones. Dieser Sinn hat Baum bei allen Wandlungen seiner Technik nicht verlassen und gehört auch heute noch zu den wichtigsten Merkmalen Baumscher Kunst.« In Paris lernte Baum, der inzwischen zehn Jahre in Weimar, eines in Dresden und zwei in Dachau zugebracht hatte, den Impressionismus kennen, der »mit seinem Streben nach höchster Reinheit, Schönheit und Stärke der Farbe auf ihn wie eine Offenbarung wirkte« und ihn in eine neue Bahn lenkte. Seitdem hat er sich, oftmals den Aufenthaltsort wechselnd und längere oder kürzere Zeit bald in Dresden, bald in Belgien, in Berlin, in Konstantinopel, in Südfrankreich oder Italien verweilend, jahrzehntelang mit der Ausbildung der impressionistischen, besonders der neoimpressionistischen Technik befaßt; sein ganzes Streben ging dahin, durch Zerteilung der Farben und eingehendes Erforschen der Netzhautwirkung getrennter Farbpunkte höchste Reinheit der Farben und damit größte Wirkungen zu erzielen. Als er die Empfindlichkeit für die Reinheit der Farbe aufs Höchste gesteigert hatte, ging er daran, wieder mit einfacheren technischen Mitteln seine künstlerischen Ziele zu erreichen. Schon in Italien hatte er wohl allmählich erkannt, daß die Teilung der Farben, die für die durchfeuchtete dunstige Luft flandrischer Landschaften das Gegebene ist, sich für die Wiedergabe der südlichen Natur nicht eignet. Er war daher von der ausgesprochen neuimpressionistischen Ausdrucksweise zurückgekommen. Noch mehr ist das in den neuesten Bildern Baums der Fall, die vor allem böhmische und hessische Landschaften veran-

schaulichen. Mit schlichteren technischen Mitteln ist er an ihre Schilderung herangetreten: zunächst gibt er seine Eindrücke in strenger Zeichnung und diese in Farben setzend und damit belebend wieder, dann aber hat es ihn gedrängt, die Zeichnung wieder zurückzudrängen und Farbe und Zeichnung miteinander zum Gesamtausdruck zu verschmelzen. Dieser Vorgang ist besonders in den prächtigen Aquarellen ersichtlich, die vollkräftig wie Ölgemälde wirken und dabei durch die Leichtflüssigkeit der Farben ganz ungemein licht, sonnig und frisch wirken, wie dies mit der zähen Ölfarbe kaum möglich ist. Baum hat sich mit dieser neuen Technik sozusagen als Deutscher wiedergefunden. Man sieht, wie die Liebe zur deutschen Landschaft, der er so lange fern geblieben war, wieder in ihm gewachsen ist, und wie er seine ganze Freude an leuchtender Kraft, an Glanz und Schönheit der Farbe, an schimmernder Luft und klarem Raumgefühl aus der deutschen Landschaft herausgesehen und in seine Bilder hineingetragen hat. Die ganze Ausstellung ist ein einziger Farbenglanz und Luftschimmer. Nicht mehr aber das Flüchtige der Stimmung, das ewig Veränderliche der Natur, das so lange Baums künstlerisches Schaffen leitete, bildet den Zauber dieser Landschaften, nein, mit bestimmter Klarheit geht er dem festen Gepräge des gesamten Naturbildes nach. Er zeigt uns das Gefüge des Geländes, die Verschiebung der Felder, die scheinbar regellose Bewegung eines Weges, den Wuchs und den eigenartigen Ausdruck der Bäume und das alles in den späteren Bildern unter gleichwertigem Einsatz der Farben in ihrer leuchtenden Pracht. Besonders berückend sind die weiträumigen Fernblicke über die Landschaft, in denen durch die sicherste Beherrschung der Tonwerte eine ganz ungewöhnliche Klarheit des Raumgefühls erzielt ist, so daß das Auge förmlich in ihnen spazieren gehen kann. Mit Recht hebt Bantzer auch das Persönliche der Baumschen Kunst hervor: nicht das eigenartig Kennzeichnende, das Wesensbesondere reizt ihn in jedem Lande, in jeder ihm neuen Gegend, vielmehr sieht er überall das seiner eigenen Natur besonders Zusagende, sich selbst. Das gibt seinen Bildern etwas Gleichartiges, aber es lebt in jedem eine solche Kraft innerer Freude, eine so starke Hingebung und dabei eine so restlose Ausschöpfung des Gehaltes durch eine meisterlich gehandhabte Technik, daß die Ähnlichkeit in den verschiedenen Bildern keineswegs zur Einförmigkeit wird. Mit gleicher Begeisterungsfähigkeit, wie in seinen Weimarer Jünglingsjahren hängt Baum noch heute seinen Idealen von damals an. Das neue Losungswort »Los von der Natur« ist ihm fremd: in froher Begeisterung und schönheitstrunken steht er noch heute vor der Natur, vertieft er sich in sie immer von neuem. Und daß er dabei nicht in eine geschäftsmäßige gedankenlose Ausnutzung ein für allemal angelernter Fähigkeiten und technischer Mittel verfallen ist, das dürfen wir ihm zu vollem Ruhme anrechnen. Die Jugendfrische dieser seiner neuesten Werke verbürgt ihm ein weiteres gesundes und lebenskräftiges Schaffen noch auf Jahre hinaus. Glück auf! ꟺ

Wien. Frühjahrausstellung der Sezession. In der Ausstellung sind eine Reihe von Sammlungen mit Werken jüngerer Künstler vereint, denen wohl, so verschieden sie untereinander sein mögen, der eine Zug gemeinsam ist, daß sie mit neuen Mitteln — neuem Ahnen — noch manches Alte sagen. Das bedarf seiner Begründung, und ein Blick über die Werke Egon Schieles, die den Eintrittssaal füllen, mag zunächst orientieren.

Schiele bringt nichts fundamental Neues gegenüber seinen früheren Werken, wenn nicht die Landschaft mit den vier Bäumen hier einen Anfang bedeuten soll: Landschaften, Porträts, figurale Darstellungen, sie alle bringen die Qualitäten Schieles früherer Jahre, vielleicht etwas ins Monumentalere gesteigert, vielleicht mit größerer Klarheit und Sicherheit, vielleicht auch farbiger und mit neuer, größerer Bedeutung der Farbe gegenüber der Linie: doch alles in allem liegt in der Linie noch immer etwas von der Zärtlichkeit Klimts, dem Zurückschrecken vor den letzten Konsequenzen. Schiele gibt in richtigem Empfinden und doch dem letzten ausweichend einen Blick auf die Welt, halb Vogelperspektive, halb perspektivlos, ein Ineinanderschachteln der Elemente seiner Komposition. Man merkt das besonders an seinen Städtebildern, wo die Häuser wie ineinander kriechen und das Gefühl erwecken, wollte man eines herauslösen, so müßte alles zerfallen, wie Spanschachteln, die man eng ineinander verschachtelt hat, daß man sie nicht mehr lösen kann, ohne sie zu zerbrechen. Dasselbe gilt auch z. B. von einem Bilde wie dem kauernden Menschenpaar (Nr. 15), wo Kind und Frau und Mann eins ins andere hineingeschoben ist und vom anderen umschlossen wird. Und dann wieder zwingt das Dargestellte zum Organismus, ein Bruch, der von außen kommt, nicht in der Sache selbst liegt, so nicht wenigstens die nach außen verschlossene Form des Bildes »Stadtende« (Nr. 8) oder die »Einzelnen Häuser« (Nr. 9). — Die Klärung und Verfeinerung der Farbe macht sich, wie in den Landschaften, besonders vorteilhaft in dem Porträt eines Herrn (Nr. 16) geltend, in dem Grau und ins Orange übertönendes Gelb mit der eindringlichen Sprache der Formen zu vollster Harmonie verschmolzen sind und dadurch die Ausdruckskraft, die auch den übrigen seiner Bilder eigen ist (z. B. das Porträt der Frau E. Sch. Nr. 14), zu vollster Intensität steigern. Die neunzehn Bilder, die hier ausgestellt sind und wohl zu dem Besten gehören, was Schiele geschaffen hat, gewähren einen reichen Überblick, der noch durch die Reihe von Zeichnungen und Studien (teils zu den ausgestellten Bildern selbst) gut vervollständigt wird.

Noch stark im Impressionismus befangen und nur durch neue technische Mittel und Farbenharmonien in der neuen Zeit stehend, tritt uns Johannes Fischer entgegen. Die große Meerlandschaft (Nr. 158), in der das wogende Meer die halb versinkende Stadt am Strand zu verschlingen droht, zeigt so recht, wie doch bei allem Neuen, das in solchen Motiven erstrebt wird, das Neue mehr an dem Programm als an der Auffassung selbst hängt und logisch abgewogene Gedanken weiter helfen müssen, wo die bildliche Anschauung versagt. Interessant sind die beiden Bildnisse 163 und 165 in ihrem Zusammenhang mit Van Gogh, der, so sehr auch Strich und Farbe verändert wurden und der helle, schwälende Hintergrund eine von neuen geistigen Gewalten erfüllte Welt darzustellen trachtet, doch immer noch durchleuchtet.

In anderer Art im Impressionismns wurzelnd und ihn nie verleugnend: Anton Faistauer. Seine Farben sind schwer und dunkel und satt und fester geworden und die Bilder bauen sich aus ihnen auf wie aus einem rauhen, schweren, widerstandsvollen Material. Überall die lockende Welt der Erscheinung; aber es hat eine ordnende Hand hineingegriffen und es ist, als wäre dadurch viel von ihrer Leichtigkeit verloren gegangen, als würde ein dunkler, noch nicht zur Darstellung gelangter Untergrund durchleuchten, dem Klarheit zu schaffen noch mancher Schleier fallen müßte. Aber hie und da taucht etwas von Kompositionsgesetzen auf (wie in den Bildern »Mutter und Kind« Nr. 103, Stillleben mit Tuch Nr. 104, Landschaft mit Schloß Nr. 111), deren Ursprung tiefer liegt als in der Farbe allein.

Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz denken als zwischen den satten Farben Faistauers und denen Hartas, dessen Bilder im Nebenraum hängen. Felix Albrecht Hartas Bilder erinnern zunächst an Tintoretto,

Greco und Cézanne. Kompositionen wie der Barmherzige Samariter (Nr. 83), Reiter und Fahnenträger (Nr. 85), Komposition mit Reitern (Nr. 92) und die Reiter auf der Anhöhe (Nr. 96) wären ohne diese Zusammenhänge undenkbar. Er knüpft kompositionell geradezu an sie an. Aber doch nur kompositionell. Denn die Farbe und die Bedeutung der Farbe ist bei ihm eine andere geworden und so auch der Sinn der ganzen Komposition. Aus einem weißlich grauen Licht scheinen die Kompositionen aufzuleuchten; ein unmaterielles, unfaßbares Licht, das — mag er es nun Mondschein nennen, wie in dem Bild 81 oder mag es als ein Glanz aus höherer Welt wie in der Verkündigung an die Hirten (Nr. 91) begründet sein — mit einer einheitlichen, materiellen Beleuchtungsquelle nichts zu tun hat. Ein Leuchten, das irgendwo hervorquillt, unbestimmbar, und alle Farben wandelt, das dem starken Tiefendrang seiner Bilder den Eindruck, als wären sie mit einem flimmernden unfaßbaren Medium erfüllt, beifügt. Hier wie bei allen andern, die neue Weise der Verwertung des Lichtes, ein Mittel neuen geistigen Potenzen Darstellung und Form zu geben. Am weitesten geht vielleicht darin das Bild der Verkündigung; stark durch seine flutende Bewegung, die die Gruppe der Menschen wie die Landschaft erfaßt, das Bild der Entführung (Nr. 86) und voll Sicherheit den Aufbau der Bilder bewältigend, der Barmherzige Samariter (Nr. 83) und die Reiter (Nr. 96).

Bei dem ebengenannten Künstler war immer doch wenigstens bis zu einem gewissen Grad die natürliche Farbe respektiert worden. Anders ist das bei Moriz Melzer (Berlin). Wollte man seine Farben mit einem Worte bezeichnen, müßte man sie wohl rhythmische nennen: Rhythmische Farben, deren Berechtigung im Rhythmus und Bau der Komposition fundiert ist und nicht an der Erscheinung des Objekts hängt. Wenn er so z. B. im Frühlingstanz (Nr. 122) den Körpern verschiedene Bronzefarben gibt, die in dem Grün des Hintergrunds den notwendigen Widerhall finden, so ist die Art ihrer Abstimmung voll und ganz von dem nach außen schwingenden und verklingenden Rhythmus der Komposition abhängig — und ebenso in den beiden Kriegerbilder (Nr. 128 und Nr. 130), wo in dem einen rote Körper auf Grün, im andern Grün auf Rot gewählt wurden, ganz im Sinn des tektonisch festen Gerüstes des Aufbaues, wo die Farbe das Fundament vom aufstrebenden Genie des Gerüstes zu scheiden hatte. Dasselbe gilt aber auch für alle übrigen Bilder, deren Hauptmoment: Rhythmus der Komposition und Farbe im Dienste einer Ausdruckskunst steht, die das Idyllische, aber nie in seiner heiter-naiven Form, sondern stets von schweren Gedanken durchsetzt (Denkmäler an die Frauen Nr. 123), Verfall und Kampf und das Sphinxische des Lebens (Unter dem Zelte Nr. 129) zu schildern wissen, und dann wieder auch zu tiefstem Ergriffensein sich steigern wie in der Madonna unter dem Torbogen (Nr. 132) oder dem Heiligen (Nr. 131). Besonders in dem letzten Bild, vielleicht dem besten der Kollektion, weiß Melzer in der Einzelgestalt und ihren Nachklängen in dem sich ihr anschließender Raum alle Reize der Rhythmik zu entfesseln, und sie dem Ausdruck der Ergebenheit, wie ihn uns der Heilige repräsentiert, dienstbar zu machen. Es liegt auf der Hand, daß bei der Rolle, die hier die Farbe spielt, sie sich der Form in diese unverändernde Harmonie einfügen muß, daß es hier keine Lockerung und Freiheit der Farbe geben kann als innerhalb der Einzelform, deren Geschlossenheit sie nicht durchbrechen darf, deren Geschlossenheit den rhythmischen Bau ermöglicht.

Bei Georg Kars (München), für dessen Kunst Cézannes und eine bestimmte Periode Picassos der Ausgangspunkt waren, überwiegt der Grundsatz, den Gesetzen des Ausdrucks, die schon in Form und Farbe an sich liegen, nachzugehen, und sie in weitestem Grade in seinen Bildern und Kompositionen zu verwerten. Das rein Gegenständliche behält zwar seinen Wert; aber es ist nicht der einzige zu berücksichtigende Maßstab. Wo Melzer seine Bilder auf Kontrastfarben aufbaute, da geht Kars dem regenbogenartigen Ineinanderübergehen der Farbe nach, das durch die eingreifende Form zerrissen und zersplittert wird, und erst in dieser Kombinierung dem — wenn auch nur geahnten — kristallinischen Aufbau der Welt nahe kommen soll. Manchmal scheint es, als wollte er auf die Farbe als Erscheinungswert vollkommen verzichten, und nur ihrer Eigenschaft des kristallinisch Formaufbauenden nachgehen wie in dem Porträt einer Dame (Nr. 143) von leichtem Grau, zu dessen Resultat manche der Stilleben (wie Nr. 145, 146 u. a.) mit ihren schweren, harten Tönen den Weg geboten haben. — Etwas unerbittlich Düsteres liegt über den meisten seiner Bilder, den Zitronenpackerinnen (Nr. 141), dem sitzenden Mädchen (Nr. 100), der alten Frau (Nr. 131) usw. Aber Ausdruck und Formaufbau liegen noch oft nebeneinander, eine volle Verschmelzung ist nicht vorhanden.

Ähnliches müßte man von Paris von Gütersloh sagen, dessen Hauptinteresse aber doch wohl mehr in der Aufdeckung geistiger Beziehungen und einer dem Absonderlichen nicht aus dem Wege gehenden Charakteristik basiert, in dem dem Einzelindividuum eine hervorragende Rolle zukommt. Den diametralen Gegensatz bildet in dieser Beziehung Georg Merkel mit seinem Interesse für Kompositionen, die Figuren und Landschaft zu voller Einheit verbinden und dem Menschen nicht mehr Wirkungsmöglichkeit zugestehen, als ihm als einem Element der Landschaft zukommt. Manche von ihnen, ganz großzügig gedacht, lassen doch den letzten Zug von Monumentalität vermissen.

Über Ernst Wagners Phantasien und Visionen bleibt wohl kaum mehr zu sagen, als daß ihnen der feste Boden unter den Füßen fehlt und auch ein Traumland mehr als Phantasterei sein müßte. Dem Drängen der Zeit folgend, wird das neue Auflodern der Phantasie wohl erkannt — aber ins Thematische umgedeutet. Und nicht nur bei Wagner und bei Uriel Birnbaum, dem allerdings Erlebtes, wo es zur Form werden soll, nicht wie Seifenblasen zerstiebt — oder dem typischen Erzählertalent Alfred Kubins, der wohl die Phantasie reizen und Grauen erwecken, aber nie tief ergreifen kann; bei dem zwischen Dargestelltem und Darsteller (Beschauer) immer eine tiefe Kluft klafft. Man blickt in eine fremde Welt, man steht nicht mitten drin, es sind geistige Kräfte und Zusammenhänge, die selbständig geworden sind und irgendwo außerhalb unserer Welt ihr Spiel als Spukgestalten treiben. Die Distanz wird bei Kubin immer gewahrt, das was eben das Erzählertalent ausmacht. Was da das stimmungsvolle Idyll anbetrifft, müßten die Bilder von Willi Nowak und Otto Th. W. Stein herangezogen werden, die in ihrer stillen Dämmersphäre fernab von dem Getriebe der Welt zu stehen scheinen.

Alles in allem bringt die Ausstellung manches, das über das Niveau letzter Ausstellungen weit hinausgeht und einen guten Anfang bedeuten könnte. *A. E. P.*

München. Im Kunstverein war unlängst der Nachlaß des Malers **Karl Steinheil** ausgestellt. Es wäre wohl nicht nötig, darüber zu berichten, wenn nicht der auf allen Gebieten recht unselbständige, als Landschaftsmaler sich als wenig talentierter Impressionist erweisende Künstler in seinen figuralen Schöpfungen sich als Leibl-Imitator betätigt hätte. Man muß hier mehr als irgend sonst von Leiblimitation sprechen; denn kein Künstler aus dem eigentlichen Leiblkreis hat es so darauf abgesehen, Leibl in allen Äußerlichkeiten so zu kopieren, wie Steinheil. Aber der Kopist ist nicht talentiert, nicht geistreich genug. An allen

Ecken und Enden verrät sich doch die mindere Begabung und vor der Leerheit ganzer Bildpartien, die nur angestrichen, nicht aber von edler Malerei gesättigt erscheinen, lernt man aufs neue verstehen, daß Leibl zur Vollendung seiner Meisterwerke oft Jahre benötigte. *A. L. M.*

SAMMLUNGEN

Budapest. Die Galerie alter Meister des Museums der bildenden Künste ist durch die Munifizenz Sr. Exzellenz des Herrn Wirklichen Geheimrats Grafen Alexander Apponyi mit einem hervorragenden Werk des Karel Dujardin (1622—1678) bereichert worden. Es stellt eine italienische Gebirgslandschaft mit blauem Himmel in abendlicher Beleuchtung dar. Als Staffage des Vordergrundes dient eine blauweißrot gekleidete Ziegenmelkerin, neben ihr ein schlafender Hirt, zwei ruhende und ein stehendes Schaf und eine blankgeputzte Milchkanne aus Messing. Das tadellos erhaltene, auf Eichenholz gemalte Bild (H. 45, Br. 59 cm), welches in der einschlägigen Literatur unbekannt ist, bildet eine willkommene Ergänzung der in der Galerie so reich vertretenen Amsterdamer Schule des 17. Jahrhunderts, in welcher bis jetzt Karel Dujardin nur durch eine figürliche Darstellung: Tobias mit dem Engel, vertreten war. Das Landschaftsbild dürfte um 1665 gemalt sein.

VEREINE

Der Dresdner Museumsverein versendet seinen Bericht über das sechste Vereinsjahr 1917. Der Mitgliederbestand ist von 239 auf 230 zurückgegangen. Die Mitgliederbeiträge ergaben 23370 M., außerordentliche Zuwendungen 2200 M., freiwillige Gaben 1000 M., die gesamten Einnahmen 33483.55 M. Das in Wertpapieren angelegte Vermögen 93000 M. Zu Ankäufen wurden im Berichtsjahr 43845 M. bewilligt, darunter 40000 M. Beitrag zur Erwerbung des Leiblschen Bildnisses des Barons von Stauffenberg für die Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Das Eingreifen des Vereins war in diesem Falle besonders bedeutsam, weil hierdurch für die im Ausbau begriffene moderne Sammlung der Galerie eines der letzten noch erreichbaren Hauptstücke Wilhelm Leibls gesichert wurde. Über die Ankäufe des Vereins für das Kgl. Kupferstichkabinett und für die Skulpturensammlung ist schon berichtet worden. Der Verein hat in den sechs Jahren seines Bestehens bisher rund 200000 M. zur Bereicherung der Dresdner Kunstsammlungen ausgegeben. An sich eine stattliche Summe. Aber angesichts der sich stets steigernden Preise für alte Kunstwerke und für solche moderne — wie Leibl — deren Ankauf zur richtigen Zeit versäumt worden ist, erscheint die Summe nicht allzuhoch. Man sollte erwarten, daß der Verein eine weit größere Zahl von Mitgliedern hätte.

In **Lübeck** hat sich eine Vereinigung für Pflege der bildenden Kunst unter dem Namen »**Overbeck-Gesellschaft**« gebildet. Sie stellt es sich zur Aufgabe, die Söhne ihrer Stadt durch Ausstellungen und andere Hilfsbestrebungen in ihren Arbeiten zu unterstützen und nach Möglichkeit zu fördern.

FORSCHUNGEN

Jan Fyt in Amsterdam? In dem »Kunstmarkt« 8. März 1918, S. 138 spricht der Referent über Fyt und glaubt von einigen Bildern, »daß sie seiner Amsterdamer Zeit angehören« (1650—1660). Dieses ist eine nicht richtige Bemerkung, weil Fyt nie in Amsterdam gewohnt hat. Er hat einmal eine kurze Reise nach Holland gemacht (1642) und von dort wahrscheinlich den Schüler Jeronimus Pickaerdt mitgenommen, der später in Rotterdam wohnte und 1674 in Amsterdam als Musiker erwähnt wird. 7. August 1655 unterschreibt Joannes Fyt, Maler, »wohnend in Antwerpen, doch zur Zeit sich in Amsterdam aufhaltend« eine Urkunde bei dem Notar Baddel in Amsterdam. Er kam, um Geld von Leuten in Lissabon und anderen Orten zu empfangen und ermächtigt jemanden, dieses für ihn zu besorgen. Vielleicht hatte er auch Bilder nach Amsterdam geliefert. Er muß aber sofort nach Antwerpen zurückgereist sein, wo er (nach van den Branden) seit seiner italienischen Reise bis zu seinem Tode nachweisbar ist. *A. Bredius.*

VERMISCHTES

Der Wettbewerb um ein Denkmal für den gefallenen Flieger Immelmann, das auf dem Dresdner Einäscherungsfriedhof zu Tolkwitz seinen Platz finden soll, hat wieder die Aufmerksamkeit auf den so unbefriedigenden Zustand dieses Friedhofs gelenkt. Dresden besitzt in dem alten aufgelassenen Eliasfriedhof ein köstliches Kleinod stimmungsvoller Friedhofskunst, alle neueren aber sind wie die meisten Großstadtfriedhöfe mehr oder minder nüchtern und unerfreulich. Auch der neueste, eben der **Tolkewitzer Waldfriedhof,** der sich an die Fritz Schumachersche Verbrennungshalle anschließt, hat leider die Hoffnung, Dresden werde hier eine mustergültige Anlage erhalten, nicht erfüllt. Da nicht von vornherein eine feste Gliederung vorgesehen wurde, so ist der Friedhof so gut wie planlos aufs Geratewohl belegt worden, so daß er nunmehr eben ein Gesamtbild der Ungeordnetheit und Planlosigkeit bildet, das auch nicht einmal durch stimmungsvolle Wirkung gemildert wird. Nur der ernste Bau Fritz Schumachers mit der düstern Wasserfläche davor gibt dem Friedhof Größe und feierliche Weihe. Ein Wettbewerb, der vor einigen Jahren stattfand, hat leider trotz guten Vorschlägen keinerlei Änderung für den Friedhof gebracht: er wird nach wie vor planlos belegt. Vielleicht bringt hierin ein Vorschlag, der bei dem eingangs erwähnten Wettbewerb hervortrat, Wandel. Unter den Entwürfen der Bewerber erschien der mit dem Kennwort Ehrengräberstraße recht beachtenswert, weil hier ein künstlerisch ernster Weg gezeigt wurde, wie dem planlos besetzten Friedhof einigermaßen noch Halt und Bedeutung gegeben werden könnte. Der Verfasser — wie wir erfahren, ist es Professor Karl Groß, der Direktor der Kgl. Kunstgewerbeschule zu Dresden — schlug vor, die Zufahrtstraße zur Einäscherungshalle als Ehrengräberstraße zu bestimmen und auszubauen, das heißt rechts und links die Plätze für Ehrengräber vorzubehalten, damit wenigstens an dieser wichtigsten Stelle der Friedhof Stil und Halt bekomme. Der Verfasser denkt sich, daß ein Obelisk mit einer Urne davor sechsmal links und rechts wiederholt werden solle, in den Zwischenräumen ein anderer Denkmaltyp. Ein solcher Vorschlag sollte wegen des künstlerischen Rufes Dresdens ernstlich erwogen und dann in einer oder der andern Form ausgeführt werden. Es ist doch mindestens sonderbar, daß in Dresden alle möglichen ernsten Kunstbestrebungen lehrhaft und durch eine weitgehende Propaganda vertreten werden und daß dabei diese Bestrebungen in Dresden selbst in einem so wichtigen Punkte wie in der Friedhofskunst bisher fast völlig versagt haben. Noch ein ähnlicher Fall beschäftigt gegenwärtig die Dresdner Kunstkreise. Vor zwei Jahren hat das Ministerium des Innern eine Landesberatungsstelle für Kriegerehrungen gegründet, die in Verbindung mit dem Landesverein Sächsischer Heimatschutz eine ausgebreitete beratende Tätigkeit entfaltet hat. Dabei ist der Dresdner Garnisonfriedhof, obwohl er unmittelbar am Walde liegt, ganz nüchtern und stimmungslos, und eben jetzt wird er durch eine umfängliche Anlage erweitert, deren Anordnung und Ausgestaltung in keiner Weise künstlerischen Ansprüchen genügt. Die Bestrebungen des Ministeriums des

Innern auf dem Gebiete der Kriegsehrung und der künstlerischen Ausgestaltung der Friedhöfe sind am Kriegsministerium spurlos vorübergegangen, und da die Bewilligung der Gelder für alles Militärische vom Reichstage abhängt, so ist bei dessen Geschäftsgang eine Verbesserung des unschönen Dresdner Garnisonfriedhofs fast unmöglich geworden. Möchten diese Zeilen dazu beitragen, daß die Verwaltungen der Dresdner Friedhöfe sich recht bald zu künstlerischen Gesichtspunkten bekehren.

LITERATUR

Albrecht Dürers Kupferstiche und Holzschnitte. Von *E. Waldmann.* Des Dürer-Buches 2. Teil. Mit 80 Vollbildern. Im Insel-Verlag zu Leipzig 1917.

Der zweite Band von Waldmanns Dürer-Buch ist dem ersten, den ich hier empfohlen habe, rasch gefolgt. Der dritte wird erwartet. Der Verfasser hat seinen Stoff so geteilt, daß jeder Band möglichst geschlossen wirkt. Auf dem Titelblatt des ersten Bandes steht: Albrecht Dürer. Der Text bringt die Lebensgeschichte. Abgebildet sind dazu die Gemälde. Auf dem Titelblatt des zweiten Bandes liest man . . . Stiche und Holzschnitte, der Text aber befaßt sich mit dem »Wesen der Dürerschen Kunst«. Die Kapitelüberschriften lauten: Geistige Wesensart — Künstlerische Begabung — Der Pathetiker — Der Dramatiker — Psychologisches — Idyllisches — Phantasie und Träume. Der dritte Band soll den »Stil«, also wohl die Form, behandeln und die Zeichnungen berücksichtigen. Dem Verfasser schwebte bei dieser Disposition vor, daß das »Wesen der Dürerschen Kunst« sich am leichtesten in der gedruckten Kunst offenbare. Leider mußte er dabei die Verbindung zwischen Geist und Form zerreißen. Der Text ist etwas gar zu allgemein ausgefallen. »Dürer als Dichter« könnte der Titel lauten. Alles, was mit der Technik zusammenhängt, die stilbildende Kraft der Grabstichelarbeit z. B., bleibt beiseite. Von einer Seite wenigstens führt die fließende und geschickte Darstellung aufs Glücklichste an die Dürersche »Auffassung« heran.

Die falsche Veronica mit dem Datum 1910, die Kaltnadelarbeit, hätte nicht erwähnt werden sollen. Die Abbildungen sind klug ausgewählt und gut gelungen.

Max J. Friedländer.

Max Herold, *Die St. Johanniskirche in Nürnberg.* 8. Heft der Beiträge zur Fränkischen Kunstgeschichte, herausgegeben von Dr. Friedrich Haack. Erlangen, Th. Blaesings Universitäts-Buchhandlung. Mit 10 Tafeln. 112 Seiten.

Die Aufgabe, die sich der kundige Verfasser gestellt hat, die im Jahre 1377 geweihte, an Kunstdenkmälern reiche Kirche auf dem Nürnberger Johannisfriedhofe, von der uns Dürer aus dem Jahre 1494 eine Aufnahme hinterlassen hat, zum Gegenstande einer besonderen Monographie zu machen, hat sich gelohnt. Die Nürnberger Kunsttopographie hat damit einen guten Schritt vorwärts getan und manchen wertvollen Gewinn hat die kunstgeschichtliche Forschung davon gehabt. So ist die Hans Peurlfrage durch die Entdeckung des Verfassers gefördert worden, daß sich das jene aufrührende Monogramm auch auf der Heilsbronner Schutzmantelmadonna befindet, so ist durch die gründliche Analyse der Hochaltarbilder und der Flügel des Imhoffschen Altares Wolf Traut in ein helleres Licht gerückt worden, und wertvoll ist auch die Entdeckung, daß die übermalte Auferstehung des Lazarus über der Nordtüre auf ein Gemälde Abraham Bloemaerts zurückgeht. Die Kreuzigung des Imhoffschen Altares scheint mir aber kein Altdorfersches Original, sondern nur eine Werkstattarbeit zu sein. Manches ist noch nicht ganz spruchreif, so der Zusammenhang zwischen dem 1377 entstandenen Sakramentshäuschen und dem zweifellos erst später entstandenen Schönen Brunnen sowie der Ursprung der Standbilder Johannis des Täufers und des heil. Dionysius hinter dem Hauptaltar. An die unterfränkische Herkunft des letzteren vermag ich nicht zu glauben, sowenig wie ich in jener Figur Riemenschneiders Art zu erkennen vermag. Man merkt dem sorgsam durchgearbeiteten Büchlein die innere Anteilnahme des im Schatten dieser Kirche groß gewordenen Verfassers an seinem Gegenstande an.

P. J. Rée.

Zwei neue graphische Mappen österreichischer Künstler. *Lilly Steiner,* Hochgebirge. — *Fritz Lederer,* Frühling im Riesengebirge. Beide Wien, Anton Schroll & Co. 1917.

Aus der Wüstheit unserer Zeit flüchten beide Künstler in die Natur, aus der Berührung mit ihr suchen sie neue Kraft zu schöpfen, sich und uns ein Stück Vergessen zu gewinnen; dies ist das Band, das die beiden Mappen verknüpft und die zwei sympathischen Künstler verbindet, die sonst mit all der Verschiedenheit von Geschlecht, Naturell und Begabung an ihr Werk gehen. Lilly Steiner, auf deren reifende Ausdrucksfähigkeiten anläßlich ihrer Ausstellungen an dieser Stelle bereits hingewiesen wurde, ist in ihrer Hingabe passiver oder — vielleicht richtiger — in der Passivität die glücklichere; sie findet mehr als sie sucht und läuft Gefahr, wenn sie sucht, ihr Feinstes zu verlieren, ihre Fähigkeit, erlebte Natur mit der Feinheit eines wunderbar empfindlichen Organs widerklingen zu lassen. Die Hochgebirgslandschaft mit ihren großen Linien und ihrer unwiderstehlichen Gewalt hat der Künstlerin ungemein geholfen, über allen Hang zum Kleinlichen Herr zu werden; die weiten Flächen unberührten Schnees nehmen ihr den Stift rechtzeitig aus der Hand, schaffen eine weiträumige Leere, in die Weg und Steg, Baum und Strauch nur leise kalligraphische Züge zeichnen. In dem geschickten Wirkenlassen des Papiertons, in der zarten Sparsamkeit der Kalten-Nadel-Striche ist bei den Blättern »Tauernkar« oder »Seekarspitze« diese hingebende Unterordnung glücklich symbolisiert; im Blatt der »Lawine« steigert sie sich zu einer Art naiven Staunens, die stark wirkt. In den ersten Blättern der Mappe — Schneeberg, Rax, Semmering — ist dagegen das Stoffliche nicht überwunden; die Fülle, die erst ganz mit Leben zu beseelen wäre, bleibt leere Form. Hierin liegt gerade die Stärke Fritz Lederers; sein Einfühlen in die Natur ist ein tätiges Durchdringen, er versenkt sich in den wirbelnden Reichtum der Frühlingstage im Gebirge und gestaltet ihn zur Romantik belauschten Erdlebens, wie Carus es als Aufgabe der Landschaftsmalerei meinte. Die außerordentliche Zartheit seines Strichs ist das gefügige Instrument der seligen Liebe, mit der er die Dinge der sichtbaren Welt einhüllt; in »Talsperre« und »Gablonz« scheint sich mir sein kosmisches Erfassen, das nie ins Kleinliche fällt, am glücklichsten offenbart zu haben.

Zwei Arten künstlerischer Befriedigung atmen in diesen beiden Mappen; die eine gleicht dem Glück der Lerche, die sich zur Sonne hebt, die andere — in Jean Pauls Bild zu bleiben — ihrem Glück, wenn sie in der Ackerfurche zwischen Halmen ihr Nest baut.

Tietze.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 27. 19. April 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

BRAND IM SCHLOSSE GOTTORF

Es scheint das Schicksal der Schlösser zu sein, die zu Kasernen geworden sind, daß sie von Feuersbrünsten heimgesucht werden, und nicht wenige haben das mit schwerem Schaden, ja mit dem Untergang zu bezahlen gehabt. In Dänemark zagt man wegen solcher Gefahr um die Perle der neueren dänischen Baukunst, Kronburg; das Innere dieses Schlosses ist fast ganz zu einer wenig ansprechenden und wenig brauchbaren Soldatenherberge herabgekommen und man befürchtet für den herrlichen Bau das Geschick, dem seiner Zeit Friedrichsburg und Christiansburg erlegen sind. In Schleswig wäre in der Nacht vom 8. zum 9. Dezember 1917 um ein Kleines Gottorf der Flamme zum Opfer gefallen, nachdem es schon wiederholt mit größerer und geringerer Schädigung von ausgebrochenem Feuer heimgesucht worden war. Der Brand brach, so scheint es, in einer Montierungskammer aus; er hatte sich mit Schnelle über ein Drittel des ausgedehnten Schlosses verbreitet, vom Tor an mit seinem sehr hohen turmartigen Überbau, der oben ausbrannte, über den Westteil des Südflügels hin und von diesem bis an das Nordende des Westflügels. — Die älteren Schloßbauten schließen ziemlich gleichmäßig auf drei Seiten den viereckigen Hof zwischen sich; der Südflügel legt sich in mächtiger Größe davor her und streckt sich nach Osten weitausgreifend in die Breite. Dieser Flügel, 1698 bis 1703 gebaut, in starken aber nüchternen Barockformen, war als erster Teil eines sehr großen Schloßbaues jener selbstherrlichen Zeit gedacht, wie solcher damals zeitgemäß erschien. Der Zusammenbruch des Gottorfischen Hauses im nordischen Kriege bewirkte, daß der Plan nicht vollständig ausgeführt ward und die hinteren, älteren Teile stehen blieben. Das Ganze kam allmählich in Abnahme und in Verfall unter der königlichen Herrschaft seit 1713. Diesem Umstande verdanken wir die Erhaltung fast alles dessen, was im Schlosse noch wirklich merkwürdig und bedeutsam ist. Die drei hinteren Flügel stammen aus dem 16. und 17. Jahrhundert und enthalten trotz der traurigen Vernüchterung noch allerhand Wertvolles. Dazu gehört namentlich die um ihrer Schnitz- und Einlagearbeiten, sowie um ihrer Malereien willen berühmte Schloßkapelle vom Anfange des 17. Jahrhunderts. Der westliche Flügel zeigt an der Hofseite die wesentlichen Bestandteile einer ausgezeichneten, feinen Gliederung in Gesimsen, Pilastern und sehr reichen figürlichen Stuckarbeiten. Den schönsten Teil, die in den Hof weit ausspringende »Laterne«, hat freilich eine Pulverentzündung 1870 zerstört; aber für das kundige Auge bietet diese Schauseite mit einem schönen polygonen Treppenturme und einer trefflichen Wendeltreppe (der einzigen guten steinernen im ganzen Lande), deren Spindel gewunden ist, und mit zwei ebenfalls noch etwas gotisierenden Türen, den lehrreichsten, anziehendsten Anblick. Dieser Bau ist im Wesentlichen 1565 von einem paar oder unter Mitwirkung von einem paar italienischen Baumeistern, Orea und Puppe, errichtet. Das zum Teil edle Steinwerk, das im Schlosse verwandt ist, entstammt teilweise norwegischen Kirchen, die der König Friedrich I. hat abreißen lassen. Der Brand hat diese Schauseite ungestört gelassen; er hat überhaupt nur die oberste Balkenlage des Flügels samt dem Dachstuhle zerstört. Die prachtvoll ausgebildeten Giebel und Dacherker sind schon früher zugrunde gegangen. Nicht anders steht es um den Westteil des Hauptflügels und den Turm; sie stehen jetzt ohne Dach und mit öden Fensterhöhlen des obersten Geschosses. — Das Innere, nun vom Wasser bei den Löscharbeiten arg mitgenommen, war längst ausgeraubt, die großartige Ausschmückung des Barockpalastes mit Wandteppichen und mit Bildern von Jürgen Ovens und anderen war herausgerissen und weggeschleppt; zerstreute Bilder, Möbel und Spiegel aus der Ausstattung findet man noch hier und da in der Stadt und sonst. Auch der lange Saal im Untergeschoß, der um 1530 gebaut, aus dem früheren Schloßbau unzerstört erhalten geblieben und dem jetzigen 1698 einverleibt worden ist, ein spätestgotischer Raum mit sieben Säulen und schönem Rippengewölbe, gibt nur noch der Erinnerung alter Herrlichkeit Raum. Doch ist es hocherfreulich, daß er jetzt wieder bewahrt geblieben ist. Ihn füllten vor Zeiten die weltberühmte Bibliothek der Gottorfischen Fürsten und die mit ihr vereinigten Sammlungen von Kunstgegenständen und anderen Merkwürdigkeiten, die man als die gottorfische Kunstkammer bezeichnete, eins der besten und vornehmsten alten Museen Deutschlands.

Es erhebt sich heute vielfach die bange Sorge um das künftige Geschick dieses Schlosses, aus dem einige der vornehmsten unter den heute regierenden Geschlechtern hervorgegangen sind. Die ganze Umgebung entspricht bereits der Verwendung zur Kaserne; weite Stall- und Exerzierplätze umgeben den trauernden Bau statt der alten Anlagen und Festungswerke; und die überaus großartigen Gartenanlagen sind gänzlich verwüstet. Am Bau selbst aber, den ein scheußliches Grau überzieht, sind überall die Spuren einer Tätigkeit zu bemerken, deren Ziel dahin gegangen ist, ihm das Ansehen des Schlosses womöglich ganz abzustreifen und alles Ungemeine zu vernichten. Bei dem allem ist das Schloß in der Fernwirkung noch von unzerstörbarer oder wenigstens unzerstörter Schön-

heit in der lieblichen Landschaft. Infolge des Brandes tritt die Frage auf, in welcher Weise dessen Schädigungen wieder aufgehoben werden können, und es werden nicht bloß Entschließungen verlangt betreffs der künftigen Einrichtung der Kaserne zu größerer Zweckmäßigkeit, sondern auch betreffs wirklich würdiger und verständiger Behandlung des Baudenkmals. Da das Schloß unter denen der Herzogtümer noch bei weitem das bedeutendste ist, sowohl in geschichtlicher als auch in künstlerischer Hinsicht, so wäre jede Schädigung sehr zu beklagen, die hier zu einer Einbuße führte. Man muß hoffen und erwarten, daß vor allem die äußere Herstellung der obersten Geschosse und der Dächer streng im Sinne des historisch Berechtigten eingeleitet werde, und daß die mit der Arbeit zu betrauende, sehr sorgfältig auszuwählende künstlerische Kraft sich vielfach veredelnd und wiederherstellend erweise. Werden die Maßregeln hiernach getroffen, so kann es geschehen, daß der große Brand, statt verderblich zu sein, sogar günstige Folgen nach sich ziehen wird, zur Ehre und Genugtuung, statt zur Betrübnis und zur Beschämung für Stadt und Land. *RICHARD HAUPT.*

NEKROLOGE

Am 8. April dieses Jahres ist in Berlin in einer Klinik der Gemälde-Restaurator Kgl. Sächsischer Hofrat **Philipp Ritter** im 57. Lebensjahre verstorben. Seit vielen Jahren war er in Leipzig ansässig und hier ist er auch für auswärtige Sammlungen und Sammler rastlos bis beinahe an sein Ende tätig gewesen. Namentlich das Leipziger Museum der bildenden Künste ist ihm sehr zu Dank verpflichtet, denn seine Kunst, die von hervorragenden technischen Kenntnissen, großer Gewissenhaftigkeit und Liebe zur Sache getragen wurde, ist einer ganzen Reihe wertvoller Gemälde aus älterer und neuer Zeit in hervorragendem Masse zugute gekommen. Die Kunst eines Gemälde-Restaurators, die viel Mühe und Arbeit und auch gediegene künstlerische Vorbildung verlangt, aber auch viel Entsagung voraussetzt, blüht meist im Verborgenen und wird nur von wenigen, meist denen, welchen die Sorge um Kunstwerke anvertraut ist, in ihrer ganzen Bedeutung gewürtigt. Um so dankbarer muß man solchen Meistern sein, die auf eigene künstlerische Arbeit verzichten und ihr Können in den Dienst praktischer Kunstpflege stellen. Der Tod Hofrat Ritters wird von allen, die mit dem liebenswürdigen, feinen Manne persönlich zu tun gehabt haben, schmerzlich empfunden werden.

In Partenkirchen starb am 6. April, erst 34 Jahre alt, der Düsseldorfer Landschaftsmaler **Willy Lukas.**

Bei den Kämpfen in der Nähe von St. Quentin fiel als Leutnant und Kompanieführer der Kunsthistoriker Dr. **Willibald Hermens** aus Magdeburg. Dr. Hermens, zuerst Volontär am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, dann Direktorial-Assistent des Großherzoglichen Museums in Weimar, hat nach freiwilliger Aufgabe dieser letzteren Stellung bei der Vorbereitung der für 1915 geplanten Westdeutschen Retrospektiven Ausstellung eine reiche Tätigkeit im Dienste der älteren Düsseldorfer Malerei entfaltet. Das wertvolle von ihm zusammengebrachte Material wird im Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn und in den städtischen Kunstsammlungen zu Düsseldorf aufbewahrt.

Friedrich von Schennis, der bekannte Berliner Stimmungsmaler, ist im Alter von 64 Jahren gestorben. Seine auf träumerische Verlassenheit gestimmten Bilder, zu denen er die Motive in den verfallenen Ruinen Roms und den einsamen Parks der französischen Königsschlösser fand, haben ihm manche Anerkennung gebracht. Die Berliner Nationalgalerie bewahrt auch ein Bild von ihm, indessen hat die Schätzung seiner Kunst aus natürlichen Gründen stark nachgelassen. Die Werke haben den Schöpfer nicht überlebt.

Am 2. April starb in Frankfurt die Malerin und Radiererin **Eugenie Bandell** im Alter von 55 Jahren. Eine geborene Frankfurterin, studierte sie zunächst in Hanau unter Paul Andorff und namentlich bei G. Cornicelius. In der Zeit, wo W. Trübner sich in Frankfurt ansässig gemacht hatte, genoß sie ein Jahr lang auch dessen Unterricht (1899—1900). Von ihren größeren figürlichen und landschaftlichen Werken sind eine ganze Anzahl in Privatbesitz übergegangen. Als Radiererin war sie Schülerin von B. Mannfeld und hat auch als solche mit ihrem kräftigen Talent Tüchtiges geleistet.

Der Architekt Dr. **Kurt Posse,** Assistent von Geheimrat Dülfer an der Dresdener Technischen Hochschule, ist im Westen gefallen. Posse war ein begabter Baukünstler, der sich auch wissenschaftlich erfolgreich betätigt hat. Er hat längere Zeit in Siam gelebt und von dort eine künstlerisch wie wissenschaftlich gleich bedeutende Sammlung mitgebracht. Der Gefallene ist ein Bruder des Dresdener Galeriedirektors Dr. Hans Posse.

PERSONALIEN

Peter Behrens wurde am 14. April fünfzig Jahre alt. Er kam von der Malerei her und wurde einer der Hauptführer der kunstgewerblichen Bewegung um das Jahr 1900. Von 1899 bis 1903 gehörte er der Darmstädter Künstlerkolonie an, bis 1907 leitete er die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule und ging dann nach Berlin, um in dem industriellen Weltunternehmen der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft die Aufgabe eines künstlerischen Ratgebers zu erfüllen. Mit großem Erfolg hat er hier seine ganzen Kräfte eingesetzt und wirklich eine Kulturtat vollbracht. Sein künstlerischer Geist, der sich den praktischen Forderungen der Industrie einzufügen wußte, hat die gesamte Erzeugung in ihren äußeren Formen bestimmt, sei es nun, daß es sich um die schlichte Form einer kleinen Lampe oder um die Monumentalität der großen Fabrikbauten handelte. Außerhalb dieses Arbeitskreises hat sich Peter Behrens vornehmlich als Baukünstler betätigt. Als vornehmste Aufgabe ist ihm hier der Bau der Petersburger Botschaft gestellt worden, die er aber nicht ganz ohne berechtigten Widerspruch gelöst hat.

Hans Thoma ist von der »Freien Sezession« in Berlin zum Ehrenmitglied ernannt worden. Damit besitzt der Meister diese Würde für beide Berliner Sezessionen, denn die alte, noch nicht geteilte Sezession zählte ihn bereits seit vielen Jahren zu ihren Ehrenmitgliedern.

Der Dirigent der Kunstsammlungen in den königl. Schlössern und Direktor des Hohenzollernmuseums in Berlin, Geheimrat Prof. Dr. **Paul Seidel,** vollendete am 14. April sein sechzigstes Lebensjahr. Die Kunst des 18. Jahrhunderts liegt ihm besonders am Herzen und dieser Zeit galt bisher vornehmlich sein Schaffen. Aber auch als Museumsleiter hat er eine glückliche Hand bewiesen, indem es ihm gelang, aus der beschaulichen Ruhe der Schlösser so manches wertvolle Stück ans Tageslicht zu fördern. Erst vor kurzem war es ihm möglich, in kaiserlichem Besitz einen Rembrandtschen Studienkopf zu entdecken.

FUNDE

In Elbing hat man umfangreiche Reste einer **deutschen Ordensburg** aufgedeckt. Die aufgefundenen Architekturteile und das Bruchstück einer gotischen Gewandfigur weisen in den Anfang des 14. Jahrhunderts. Von 1251—1309 war die Elbinger Burg die Residenz des Landmeisters und später die des obersten Spittlers.

AUSSTELLUNGEN

Die **Freie Sezession** in Berlin wird in ihrer diesjährigen Ausstellung einen Überblick über das zeitgenössische Kunstschaffen in den neutralen Ländern geben. Jüngere holländische und schweizerische Künstler, aus den skandinavischen Ländern vornehmlich Edvard Munch, werden sich an der Ausstellung beteiligen. Sie soll am 15. Mai eröffnet werden.

Eine **Grünewald-Ausstellung in München.** Die Generaldirektion der bayrischen Staatsgalerie bereitet eine Gesamtausstellung des Werkes von Matthias Grünewald vor. Die Veranlassung mag der Umstand sein, daß sich das Hauptwerk des Meisters, der Isenheimer Altar, aus Sicherheitsgründen gerade im Gewahrsam der Münchener Pinakothek befindet.

STIFTUNGEN

Eine Graf-Ferdinand-Harrach-Stiftung. Der im Jahre 1915 gestorbene Maler Graf Harrach hat eine Künstlerstiftung in Höhe von 50000 M. hinterlassen. Die Zinsen dieses Kapitals (jährlich 2100 M.) sollen alljährlich einem deutschen bildenden Künstler gewährt werden, der das 35. Lebensjahr noch nicht überschritten hat. Ausschlaggebend für die Zuteilung des Stipendiums soll die Begabung sein, Bedürftigkeit aber erst in zweiter Linie mitsprechen. Die Stiftung wird vom preußischen Kultusminister verwaltet, der das Stipendium vergibt.

VERMISCHTES

Max Klinger hat nach mehrjähriger Arbeit ein großes Wandgemälde für den Sitzungssaal der Stadtverordneten in Chemnitz fertiggestellt. Das Mai-Heft der »Zeitschrift für bildende Kunst« wird die bedeutende Schöpfung eingehend würdigen und in Abbildung zeigen.

Handwerk, Kunstgewerbe und Kunstakademie in Düsseldorf. Die Veränderungen im Kunst- und kunstgewerblichen Unterrichtswesen in Düsseldorf scheinen nun festzustehen. Es läßt sich gar nicht leugnen, daß wir im Schulwesen, soweit es sich um Kunst, um Kunstgewerbe und Kunsthandwerk handelt, zu einer Zersplitterung gekommen sind, die wohl in der geschichtlichen Entwickelung der Künste, im Untergang und in der Wiederbelebung des Kunstgewerbes ihre begreifliche Ursache gehabt haben mag, die aber auf die Dauer nicht mehr nützlich und nötig erscheint, darum mehr und mehr unhaltbar wird. Das unnütze Glied in der Reihe der künstlerischen Lehranstalten ist mehr oder minder die Kunstgewerbeschule. Lebensfähig sind die kunsthandwerklichen Fachschulen und über ihnen die Kunstakademie. Zu dieser Erkenntnis ist man zuerst in Düsseldorf gekommen, wenigstens hat man dort zuerst die Folgerungen aus dieser Erkenntnis gezogen. Dies geschah, indem die Stadtverordneten einstimmig den Zuschuß ablehnten, den die Stadt bis jetzt regelmäßig für die Kunstgewerbeschule bezahlt hat. Das bedeutet die Auflösung dieser Anstalt. Die Schule hat die Erwartungen nicht erfüllt, die man an sie geknüpft hat; vor allem hat sie die Entwickelung des gewerblichen Schulwesens der Stadt Düsseldorf gehemmt, dem Handwerk nicht die Dienste geleistet, die von der Kunstgewerbeschule zu erwarten waren. Wir müssen wieder dahin kommen, daß die Künstler die Führer des Handwerks werden, während dem Handwerk das volle künstlerische Verständnis der Ausführung vorbehalten bleibt. Hierfür aber hat das Handwerk selbst und die handwerkliche Fachschule zu sorgen. In diesem Sinne soll die handwerkliche Fachschule Düsseldorfs neu aufgebaut und eingerichtet werden. In ihr sollen daher neben der zeichnerischen Ausbildung besonders berücksicktigt werden: die praktischen Seiten des Kunsthandwerks: Material- und Arbeitskunde, Berechnung der Kosten, Buchführung und Geschäftskunde. Neben den Tagesklassen sollen Abend- und Sonntagskurse ihren Platz finden, die auch den weniger Bemittelten das Vorwärtskommen erleichtern. Die Abendkurse sollen Handwerkslehrlingen und -gehilfen offen stehen, die zum Abschluß die Gehilfen- und die Meisterprüfung ablegen können. Dabei sollen Maschinenbau, Metallarbeit und Baugewerbe besonders berücksichtigt werden. Auf diese Weise bleiben dem Handwerk die tüchtigen Kräfte erhalten, deren es zu seinem Bestehen und Aufblühen vor allem bedarf. Dem besonders Begabten aber werden die neuen kunstgewerblichen Klassen offen stehen, die an der Kunstakademie geschaffen werden sollen. Zur Vorbereitung für die kunsthandwerklichen Fachkurse soll eine Zeichen- und Handfertigkeitsschule für Knaben uud Mädchen dienen. Damit wird der Förderung der praktisch Tüchtigen gedient, die unter der Bewegung für den Aufstieg der Begabten vernachlässigt zu werden droht. Denn es besteht die Gefahr, daß unter der Herrschaft dieses neuesten Schlagwortes gar mancher in eine mehr wissenschaftliche oder Beamtenlaufbahn gedrängt wird, der gemäß seiner praktischen, künstlerisch-handwerklichen Begabung im künstlerischen Handwerk weit besser seinen Platz ausfüllen und seine Befriedigung finden würde. Diesen Grundsätzen entsprechend soll die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule unter die Kunstakademie und die Fachschule für Handwerk und Gewerbe aufgeteilt werden: die Klasse für Architektur soll an die Kunstakademie, die rein kunstgewerblichen Fächer sollen an die Fachschule übergehen. Eine gewisse Schwierigkeit für diese Neuerungen bildete die Zuständigkeit dieser beiden Anstalten. Die Kunstgewerbeschule unterstand nämlich bisher dem preußischen Ministerium für Handel und Gewerbe, in dessen Haushalt dafür ein staatlicher Zuschuß von 50 000 M. eingestellt war, die Kunstakademie aber war dem Kultusministerium unterstellt. Früher war diese Scheidung nicht vorhanden: bis zu Beginn der 1880er Jahre standen alle preußischen Kunstgewerbeschulen unter dem Kultusministerium, heute sind ihm nur noch die Kunstgewerbeschulen in Berlin und Breslau unterstellt, während alle anderen zum Bereich des Handelsministeriums gehören. Es wäre wahrlich an der Zeit, daß diese durch nichts gerechtfertigte Scheidung rückgängig gemacht würde und daß man das gesamte Kunstschulwesen wieder unter dem Kultusministerium vereinigte. Der Düsseldorfer Streitfall soll zwar aus der Welt geschafft sein, indem von 1919 an von den 50000 M. die Kunstakademie 10000 M., die Fachschule für Handwerk und Industrie aber 40000 M. erhalten soll. Damit ist aber die grundsätzliche Seite der ganzen Frage nicht gelöst, dies kann nur im angegebenen Sinne geschehen.

Max Liebermann, 24 Gemälde in farbigen Faksimiledrucken. Die Erinnerung an die große Liebermann-Ausstellung, die aus Anlaß des 70. Geburtstages des Meisters von der Kgl. Akademie der Künste in Berlin veranstaltet wurde, wird durch eine Veröffentlichung der Photographischen Gesellschaft wachgerufen. Die 24 Werke, die hier in farbigen

Faksimiledrucken wiedergegeben sind, bieten gleichsam die Quintessenz der Ausstellung dar. Die Auswahl der Gemälde und Studien reicht vom Jahre 1872 bis 1909, sie umfaßt einige der berühmtesten Bilder und zeigt Beispiele von fast jedem Stoffgebiet, dem sich Liebermann als Maler zugewandt hat. Die Ausstellung ist damals so eingehend gewürdigt worden, daß es sich erübrigt, auf Grund dieser farbigen Reproduktionen nochmals auf die Kunst Liebermanns einzugehen. Eine zutreffende Würdigung ließe sich unter Zugrundelegung der Drucke sehr wohl geben, denn alle Nuancen der Originale sind hier scharf und getreu festgehalten. Das Vorurteil gegen farbige Reproduktionen, das geschmackvolle Kunstfreunde und vor allem Kunsthistoriker sehr mit Recht hatten, ist durch ausgezeichnete Publikationen der letzten Jahre beseitigt worden. Auch diese vorzügliche Veröffentlichung wird dazu beitragen, der guten farbigen Abbildung neue Freunde zu gewinnen.

LITERATUR

August Schmarsow, *Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi.* 1. Veröffentlichung des Forschungsinstituts für Kunstgeschichte der Universität Leipzig. Mit 14 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1918. Verlag von K. W. Hiersemann.

Die vorliegende Abhandlung bringt in erneuter Anwendung der alten Methode des Verfassers, ohne vorausgesetzte Meinung und anders woher genommene künstlerische Forderungen aus der Betrachtung der Kunstwerke allein die ihrer Stufe entsprechenden Gesetze zu gewinnen, die Untersuchung der oft behandelten Franzlegende in Assisi. Indem sie die Franzlegende als eine »unzerreißbare Einheit« erkennt, bestätigt sie die Ergebnisse der Forschung von Wulff und Rintelen, befindet sich aber namentlich zu letzterem in einem Gegensatz, der die Prinzipien der Methode betrifft. Rintelen leitet aus dem Vergleich mit Giotto und aus Forderungen an die Raumgestaltung, die von späterer Kunst abgeleitet sind, absprechende Urteile über die Bilder der Franzlegende in Assisi her. Die Befragung der Eigengesetzlichkeit des Zyklus ergibt die Unmöglichkeit der Erfüllung solcher Ansprüche und läßt zugleich das tatsächlich Positive erkennen. Der Zyklus gehört der Gotik an und folgt daher ihrem Rhythmus. Diese rechnet nicht mit dem fixierten Standpunkt des Beschauers dem Bild gegenüber, sondern mit seiner Beweglichkeit im Raum. Die Erzählung der Franzlegende umzieht in bequemer Sehhöhe den Raum und will von dem an ihr entlang gehenden Betrachter abgelesen werden. Für diese Aufeinanderfolge bewegen sich die Figuren in einer einheitlichen Vordergrundschicht, und die Füllung des »Hintergrunds« mit landschaftlichen oder architektonischen Stücken dient dazu, die Blickführung zu unterstützen und auf die geistige Bedeutung des Vorgangs hinzuleiten. Dem dienen an geeigneter Stelle angebrachte Lücken, der feste Rückhalt, den ein Architekturteil der Figur gewährt, Bildabschlüsse und bestimmte Einführung in das Bild. In eingehender Analyse der 28 Bilder werden diese Funktionen dargelegt. Das Verhältnis der Figuren zu den lediglich den »Ort der Handlung« bedeutenden Architektur- und Landschaftsteilen bestimmt sich nach den Bedingungen der klaren und einheitlichen Erzählung und den diese unterstützenden Blickbahnen. Unangemessen ist der Anspruch, daß die Bildteile zugleich in eine Raumtiefe leiten sollen, raumdarstellende Funktion an der Hand einer einheitlich Figuren und Hintergrund zusammenziehenden Tiefenachse haben sollten. Diese Einstellung entspricht nicht der Gotik, die mit dem beweglichen Standpunkt des Beschauers rechnet, sondern der Renaissance, die dem Betrachter einen festen Standpunkt vor dem Bild anweist und es für diesen in die Tiefe hinein nach den Gesetzen der Zentralperspektive baut. In der engen Kapelle in Santa Croce war für Giotto der feste Stand des Beschauers gegeben und daher ist er hier schon auf dem Wege der Zentralkomposition, die jedes Bild für sich läßt, nicht es einreiht in den fortlaufenden Zyklus. Aus dieser Verschiedenheit der künstlerischen Voraussetzungen ergibt sich, daß Giotto nicht der Meister der Franzlegende sein kann, nicht aber, weil dieser nicht zu einheitlicher Erfassung des Raumes imstande war, die ihm vielmehr keine künstlerische Aufgabe sein konnte. Die Raumbehandlung der Franzlegende entspricht der Kunststufe des Gotikers, Werturteile können nicht hieraus abgeleitet werden.

Aus den durchgehend festgehaltenen gleichen Kompositionsgesetzen ergibt sich die Einheitlichkeit des Ganzen, nur in den letzten Stücken, etwa von der Klage der Klarissen an kann man ein stärkeres sich Vordrängen eines zweiten ausführenden Gehilfen annehmen, der einheitliche Plan bleibt jedoch gewahrt. Der Meister erweist sich in den Architekturdarstellungen der Bilder als in einer der in Mittelitalien tätigen Bauhütten geschult, er steht aber auch in engem Zusammenhang mit der gotischen Entwicklungsphase der römischen Cosmatenschule, dazu treten neben übernommene Vorlagen Neuentwürfe und Aufnahmen wirklicher Bauwerke (Bestätigung der Ordensregel). Auch für die Figurendarstellung fußt der Meister auf traditionellen Vorlagen und ist außerdem bestimmt von dem mittelalterlichen Prinzip der Beschränkung auf das Typische. Ein neuer Stoff, die Franzlegende, sollte in ebenso allgemein verständlicher Weise erzählt werden, wie die herkömmlichen Stoffe des christlich-mittelalterlichen Vorstellungskreises. Dieser Absicht dient die künstlerische Gestaltung, die Blickführung an der Bilderreihe entlang, das Verbleiben der Figuren in einer vorderen Schicht, der Verzicht darauf, sie als raumbildende Elemente zu verwerten. Die Person des Meisters wird übereinstimmend mit Thode und Wulff als identisch mit dem Maler der Kirchenväter an den Gewölben der Oberkirche erkannt, nur daß dieser unmöglich Giotto sein kann. Für die Datierung ist der Umstand auszunutzen, daß 1298 erst die Anerkennung der Kirchenväter als »Doctores Ecclesiae« erfolgt ist. Der Meister wurzelt noch in der Kunst des Dugento und der Auftrag für die Franzlegende muß mit dem Jubiläum 1300 zusammenhängen. Ein erneuter Vergleich des Fassadenmosaiks des Filippo Rusiti in S. Maria Maggiore in Rom ergibt die künstlerische Übereinstimmung dieses mit den Kirchenvätern in Assisi, und so erweist sich, daß Filippo Rusiti der Meister der Franzlegende auch sein muß. Seine Kunst leitet sich aus der römischen her und bildet zugleich deren Abschluß in der Gotik, bevor die Führung an Toskana überging. Maßgebend für ihre Beurteilung muß bleiben, daß es die erste Darstellung einer Zeitgeschichte war, für die die überlieferten Formen der heiligen Geschichten nicht mehr ausreichten. Der Meister ist kein Schüler Giottos, er ist ganz Gotiker, der nach dem Rhythmus des gotischen Raumes schafft, der eben mit sukzessiver Aufnahme durch den Betrachter rechnet. Das Trecento ist als Übergang zwischen Dugento und Quattrocento bestimmt von der Gotik als eigentlichem Träger der Entwicklung. So erweisen sich die Grundsätze der Methode wieder als fruchtbar für die der Eigentümlichkeit der jeweiligen Kunst einzig gerechte Charakterisierung. *Dr. Emmy Voigtländer.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 28. 26. April 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

AUSSTELLUNG AUS CHEMNITZER PRIVATBESITZ

Die Kunsthütte in Chemnitz hat zum Besten des Sächsischen Künstler-Hilfs-Bundes im April eine etwa 450 Nummern umfassende Ausstellung aus Privatbesitz veranstaltet. Sie zeigt nur Malerei und Plastik. Die im Chemnitzer Sammelwesen auch reich vertretene Graphik ist ausgeschaltet. Ein gut und übersichtlich gedruckter, illustrierter Katalog mit reizvoller Einbandzeichnung von dem Chemnitzer Künstler Gustav Schaffer ist für 50 Pf. dazu erhältlich. Leider sind nun unter die Abbildungen der alten Meister einige geraten, die sich zur kleinen schwarzweißen Wiedergabe nicht eigneten und auch ihres Kunstwertes wegen hinter anderen Bildern hätten zurückstehen sollen, da ihre Benennung nicht zutrifft oder unsicher ist (z. B. Aert van der Neer). Die Hängung ist geschmackvoll in glücklicher Wahl der zusammengeordneten Bilder, überlegter Gestaltung und Aneinanderreihung der Säle, was bei der unzweckmäßigen Raumeinteilung der Kunsthütte die Lösung einer schwierigen Aufgabe bedeutet. Man bemerkt, daß Chemnitz' Kunstsammlertum und seine Vertreter jung sind, denn der Schwerpunkt ruht auf den modernen und modernsten Meistern. Die großen Namen der ferneren oder unmittelbaren Vergangenheit wie Spitzweg, Menzel, Feuerbach, Böcklin, Marées sind nicht oder kaum vertreten. Von Schwind ist ein reizvolles Aquarell als Vorarbeit zum Rüdigsdorfer Psychezyklus, von Thoma nur ein kleines Gemälde von 1877 Frühlingsreigen (von allerdings hervorragender koloristischer Zartheit) eine übermalte Lithographie und ein Aquarell vorhanden, Steinhausen wird in seiner Bedeutung in dem Kabinettstückchen Sonnenuntergang nur geahnt, auch Steppes wünschte man weitere Käufer, da mit dem feinen Bildchen Bergwiese in Chemnitz der Anfang gemacht wurde, ebenso den Karlsruhern, die nur in einigen kleinen, stillen Bildern Volkmanns und Kallmorgens anklingen, während Dill unerfreulich routiniert lauter spricht (mit Ausnahme eines kleinen warm empfundenen Hafenbildes). Kalckreuth kann man in seiner einzigen Vertretung durch ein spätes Werk nicht zu den Karlsruhern zählen. Als Landschafter dieser Periode wurde von den Chemnitzern Leistikow bevorzugt und zwar in meist gut gewählten Stücken. Auch Strützel ist in einem lieben Bildchen anwesend. Wer seine große Glaspalastausstellung 1916 sah, würde seinen, bayrische Alpenfrische erquickend ausströmenden Gemälden auch im mittleren Deutschland stärkere Freunde wünschen, ähnlich Toni Stadler, der dreimal vorkommt. Dietz, Leibl, Trübner fehlen wieder ganz. Der Leiblkreis tritt nur in kleinen, wenn auch feinen Proben von Sperl, Spring, Helmer, Erdtelt, Schuch und einigen qualitativ recht unterschiedlichen Werken von Hirth du Frênes vor Augen. Max Liebermann blieb völlig unbeachtet, während Uhde in dem Mann mit Bierkrug aus seiner unter Einfluß von Hals stehenden Periode und in dem Brustbild eines Patriarchen von 1896 wertvoll, wenn auch nicht in einer sein ganzes Wesen erschöpfend zum Ausdruck bringenden Komposition vertreten ist. Auch von Corinth ist ein kühnes und doch feines Werk, weiblicher Akt mit Kind auf Ruhebett, zu sehen. Seine als Zimmerschmuck so hervorragend geeigneten Stilleben und Blumenstücke von mindestens gleicher künstlerischer Qualität haben den Weg nach Chemnitz noch nicht gefunden. Im übrigen scheinen Gotthardt Kühl und Hans von Bartels (auch Sterl ist nur in einem reifen Werk vertreten) in Chemnitz als Vertreter des Impressionismus am meisten geschätzt gewesen zu sein. Zügel in kleinen guten Proben verschiedener Perioden und Junghanß treten hinzu. Der Fehler der Anfänger im Sammlertum, das Haften am Gegenständlichen in der Kunstbewertung ist wohl die Ursache dieser Bevorzugung. Auch an der unglücklichen Wahl bezüglich Stuck (wovon nur das gute Stück Ringelreigen ausgenommen sei), Hengler und manchem andern, z. B. der Bevorzugung von Pellar, merkt man, daß die Käufer noch zu sehr abhängig vom zufälligen Kaufangebot waren und die »Ware« noch nicht immer von den »bleibenden Werten« zu scheiden wußten, wenn sie unter starkem Namen kursierte. Die Modeströmungen haben in Chemnitz auch manchmal mehr Macht gewonnen, als man wünschte, in der Aufnahme der Scholle z. B., die aber im ganzen günstig und in einigen besonders tüchtigen Leistungen vertreten ist; nur fehlt das stärkste Talent wieder: Fritz Erler. Sein Bruder Erich Erler ist in einer seiner Segantini-Nachahmungen anwesend und erinnert schmerzlich daran, daß der Größere, Segantini, nicht geladen wurde. Hans Unger erfreut sich in Chemnitz einer merkwürdigen Beliebtheit. Bei der geschickten Hängung in dem dunklen Dielenraum wirkt er sehr dekorativ. Diese Qualität mag seine Aufnahme in reiche Heimstätten berechtigt erscheinen lassen, wenn ihm auch tiefere Werte abgehen. Zwintscher hat in dem Kind mit den Stiefmütterchen, das ihn in der Ausstellung einzig repräsentiert, dekorative Wirkung mit feineren Mitteln und tiefer greifender Gestaltung erreicht. In dem modernen Hauptraum aber bemerkt man neben den obenerwähnten älteren Perlen vor allem ein munteres Draufgängertum im Ankauf der modernster Richtung angehörigen Meister und zwar mit Geschick in der Auswahl, so daß ihr Anschluß an Innenräume selbst älteren Stils noch zu denken ist. Freilich fehlt auch dadurch wieder das Prägnanteste. Hodler ist in einem wunderfeinen frühen Flußbildchen mit Weiden vertreten, in dem Corot eigenartig kraftvoll umgestaltet nachwirkt. Nur die Steine lassen den späteren Hodler ahnen. Buris kleines Bildchen Thuner See gibt die ganze Eigenart des Künstlers. Munch tritt als Landschafter und Porträtmaler auf.

Schmidt-Rottluff, Kirchner, Hettner, Pechstein, Segall und auch Matisse sind in guten Beispielen ihrer noch aus dem Impressionismus herausstrebenden Entwicklungszeit vertreten. Der konsequente Sammler auf dem Gebiet der expressionistischen Kunst dürfte aber an dem Farbenrausch und der Gestaltungskraft (Seestücke) eines Nolde, der dekorativen Größe manches späteren Pechsteins, den Linien- und Farbenschwingungen eines Melzer nicht vorübergehen wie bisher. Maria Caspar-Filser ist in einer starken Landschaft vertreten. Ihren Gatten vermißt man. Den stärksten Ausdruck empfängt man von zwei Gemälden Jäckels und

von Hofer, der Anregungen von Thoma (Lesender Jüngling), Cézanne (Am Strande) u. a. immer eigenartig und oft im linearen und farbigen Aufbau sehr geschmackvoll verarbeitet (Fahnenträger). Merkwürdigerweise ist der liebenswürdige Ludw. v. Hofmann nur in kleinen Proben zu sehen. Der Chemnitzer Gustav Schaffer hält sich gut unter den bedeutendsten Leistungen des Expressionismus (Fischstilleben in grau und grün äußerst pikant stilisiert). Auch die übrigen Glieder des Chemnitzer Bundes zeigen frisches, kühnes Streben, das oft zu erfreulichen Resultaten führt (Martha Schrag, Hafenbild, etwas unter Anlehnung an Heckendorf stehend; Rose Friedrich, Garten, mit einer eigenen Grazie in der Stilisierung; Alfred Kunze, stark farbiges Hafenaquarell).

Ein guter van Gogh, wenn auch nicht von dem aufreizenden Zauber, den die besten Werke ausstrahlen, und die Franzosen Bonnard, Vuillard und Manguin fallen durch ihre Delikatesse auf und zeigen, daß Chemnitz auch die westlichen Begründer des neuen Stils erfaßte, nur nicht in den namhaftesten Vertretern. Den Neoimpressionisten und Pointillisten ist ein eigner Raum gegeben. Leider ist der zuweilen bedenklich ans Süße streifende Rysselberghe und der in seinen Entwicklungssprüngen uuverständliche Palmié quantitativ besser vertreten als Signac, Cross und Paul Baum. Ebenso schließen sich einige Ölstudien Klingers (Schächer, Frauenbildnis in rosaviolett, Weiblicher Halbakt aus neuester Zeit) und feine Aquarelle, mit Greiners Brustbild Nanninas und Weinzheimers in Farbe und Linie geistreich stilisierte figürliche Aquarelle zu einem guten Raumbild zusammen. Die Plastik tritt sehr zurück, Stuck, Vierthaler und Kraus erfreuen mit bekannten Leistungen, Th. Th. Heine ist durch seine Karikaturen vertreten, die beiden Dresdener Brodauf und vor allem Möller fesseln stark durch kraftvoll eigenwillige Gestaltung. Ein kleiner Maillol, mehrere Werke der Kleinplastik in Marmor, Bronze und Holz von Minne und die Maske von Mme. Rodin von ihrem Gatten sind starke Eindrücke. Wieder beweist sich nur in der modernsten Richtung eine gewisse Sammlerkonsequenz auf diesem Gebiet.

Als besonderer Reiz wurde dieser modernen Schau eine ältere beigeben, die vor allen durch Darleihung des wertvollen Besitzes an alten Niederländern von Sr. Exz. Graf Vitzthum von Eckstädt auf Lichtenwalde möglich wurde. Unter ihnen ragen hervor: eine Skizze zur Himmelfahrt Mariä von Rubens, eine Landschaft von Goyen (die zweite auf Leinen von 1536 datiert ist bedenklich), einige Blumenstücke des de Heem, ferner eine Darstellung von Sara und Hagar, Eeckhout zugeschrieben, aber eher für Maas sprechend, ein paar feine Moucherons, besonders das Kabinettstück der Vase im Park, einige gute Bildnisse, ein Damenbildnis, wohl fälschlich unter dem Namen Nikolaus Elias, ein sehr lebensvolles Herrenbildnis im Profil vlämischer Schule (Art des Cornelis de Vos benannt) und ein Joseph mit dem Kinde vlämisch, unter den Unbekannten aufgeführt, wohl von Cornelis de Vos. Noch manche Benennungen sind zweifelhaft, die Dou, Schalken, Neer, Art des Frans Hals benannten Bilder kommen gar nicht für diese Künstler in Betracht, z.T. sind es erheblich spätere und minderwertige Leistungen, die beiden Teniers Fälschungen, der Palamedes wohl eher ein vlämischer Künstler geringerer Qualität. Von den beiden von Fr. Geheimrat Vogel dargeliehenen Cranachs ist die Venus mit Armor eine Variante des bekannten Meisterwerks auf der Wartburg. Einige Künstler des 18. Jahrhunderts, wie Nogari mit einem prächtigen alten Männerkopf, Georges des Marées und Graff mit z. T. hervorragenden Stücken, ein feines vielleicht mit Recht Silvestre gegebenes Frauenporträt, ein reizvoller Mädchenkopf von Rotari leiten zum 19. Jahrhundert über, dessen erste Hälfte in einem Raum, der der Bildniskunst der Biedermeierzeit gewidmet ist, dem Beschauer geschlossen gegenübertritt. Der Chemnitzer autodidaktische Lokalkünstler Schreiber tritt hier in seinem Schulmeisterbildnis in Konkurrenz mit besten Leistungen der Zeit, Pochmann wirkt ermüdend durch seine süßliche Routine, wenn ihm auch einzelnes gelang, Retzsch erscheint hier außerordenlich fein, Caffee ist in Durchschnittsbildern vertreten, einige Landschaften von Dahl ergänzen diese Abteilung und leiten zu den in einem Saal vereinten Lanschaftern der sechziger und siebziger Jahre über, unter denen ein kleines Alpenbild mit Herde von Calame (nicht signiert) durch Schmelz der Farbe entzückt und einem Courbet nahekommt.

Der Fleiß und Spürsinn, mit dem diese Fülle hier zusammengetragen und in der Disposition bewältigt wurde, zeugt vor allem von der Hingebung des Leiters der Kunsthütte, Herrn Friedrich Schreiber, dem man nur reichen Erfolg seiner Bestrebungen zur Förderung des Kunstlebens seiner Heimatstadt wünschen kann. *H. HEYNE.*

PERSONALIEN

Das fünfzigste Lebensjahr hat am 17. April der bekannte Orientmaler Prof. **Max Rabes** in Berlin vollendet. Die orientalischen Motive, die der Künstler auf seinen zahlreichen Studienreisen fand, haben seinem Schaffen einen besonderen Stempel aufgedrückt. Das Breslauer Schauspielhaus besitzt auch Wandgemälde von seiner Hand. Seine Vaterstadt Posen hat den Künstler anläßlich seines Geburtstages zum Ehrenbürger ernannt.

Der wegen seiner Glasmalereien besonders geschätzte süddeutsche Maler Prof. **Carl Ule** wurde am 14. April sechzig Jahre alt. Er stammt aus Halle, hat in Berlin studiert, ist aber schon 1886 nach München gegangen, und so sind seine Werke vornehmlich in süddeutschen Kirchen und Monumentalbauten zu finden. Der Künstler ist zur Zeit an der Karlsruher Kunstgewerbeschule als Lehrer tätig.

FUNDE

Denkmalfund zu Westensee in Holstein. Der berühmte Beschreiber des Cimbernlandes, Heinrich Ranzau, † 1598, kannte das wunderherrliche Denkmal König Friedrichs I. († 1533), 1552 von Cornelius Floris gefertigt, 1555 im Dome zu Schleswig aufgestellt. Derselbe, ein umfassender Kenner und Freund der Kunst in allen Gestalten, nennt das für seinen Vetter Daniel Ranzau, † 1569, Feldhauptmann König Friedrichs II., in der Kirche zu Westensee in Holstein durch dessen Bruder, den ungemein kunstliebenden Peter Ranzau, errichtete Denkmal ein monumentum plane regium. Dies Gedächtnismal hat denn auch seine Stelle unter den bedeutsamsten des Landes erhalten und nimmt in der Kunstgeschichte einen geachteten Platz ein (vgl. Lübke, Deutsche Renaissance, 3. Aufl. 2, 304). Unter einem von Stützen getragenen Himmel (Baldachin) ruhte, auf einem großen Sarkophag ausgestreckt, die lebensgroße Gestalt des Ritters. Zwei wirklich hochedle steinerne Wandtafeln mit langen Inschriften verkünden Daniels Ruhm. Der Untergang des aus bester Zeit stammenden, von den ersten Kräften, die dem Lande zur Verfügung waren, geschaffenen eigentlichen Denkmals ist stets als heftiger Verlust für die Kunstforschung und den Kunstbesitz unserer Zeit empfunden worden. Es ist nämlich im Anfange des 18. Jahrhunderts genehmigt worden, es zu entfernen, weil es in seiner königlichen Größe den Benutzern der Kirche lästig erschien. Es nahm in der Tat, im südöstlichen Teile des nicht großen Schiffes vor der Chorbogenwand aufgebaut

einen bedeutenden Raum ein. Den Rücken des Grabgewölbes konnte man stets noch im Boden bemerken; und von der in ihm ruhenden Figur des Helden meldete eine alte Schrift, in der ein früherer Lehrer die Kirche beschrieben hat. In den Sarkophag selbst haben sich, nach dessen Mitteilung, die Herren Patrone der Kirche geteilt und Treppenauftritte daraus machen lassen; die Figur aber hatte man in den Grabkeller geworfen. Man kann sich denken, daß es seit lange für eine hochwichtige, bei der ersten Gelegenheit zu lösende Aufgabe erachtet worden war, dem Geheimnis nachzugehen. Es konnte das, nach einem Menschenalter Abwartens, endlich am 12. März dieses Jahres geschehen. In der Gruft fand sich zunächst, über und neben dem Graus der morschen Bretter, Gebeine und Hüllen, ein Sarg von 1650, ein ganz herrliches Werk, in dem Anna Ranzau bestattet ist: Kupfer, mit reichsten Inschriften, Wappen, Beschlägen in Blei und Messing, vergoldet und versilbert und bemalt. Ferner die schwere bleierne Umhüllung, in welcher die Leiche Daniel Ranzaus geborgen gewesen ist; sie mag schon zur Beförderung der Leiche aus Halland in Schweden hierher gedient haben. Sie ist bloß in der oberen Hälfte erhalten; schmucklos, auf der Oberseite, wenig deutlich, ein ausgehämmertes Kreuz; die Form ist dem Kasten einer Mumie zu vergleichen. Endlich fand sich tatsächlich die Figur des Ritters, freilich ohne Füße und ohne die zum Beten aufgerichteten Hände. Das bare Haupt ruht auf einem Kissen aus demselben Stein; der Helm lag für sich lose dabei. Das Gesicht offenbar in voller Bildnisähnlichkeit, sehr sorgsam ausgeführt, auch die Rüstung ist gut und sorgfältig gearbeitet, übrigens weder reich noch fein und den hohen Erwartungen nicht entsprechend. Der Stoff nicht Marmor noch Alabaster, nur Bückeberger Sandstein. Aber man hat den Schein wahren wollen; die Figur ist alabastriert, und alle wesentlichen Schmuckteile sind vergoldet gewesen. Es ergibt sich, daß in jener noch frühen Zeit die Anwendung des Alabasters zwar schon als das Richtige für die höchsten Aufgaben der Bildhauerkunst erschien, daß sich dies aber, selbst bei großen Mitteln, schwer erreichen ließ. So hat man sich mit dem Scheine begnügt. Wenn das Denkmal zu Schleswig in bezug auf die angewandten Stoffe sich auszeichnet, so wissen wir, daß dafür der Alabaster mit vieler Mühe und mit namhaften Umständen aus England nach Antorf verschrieben war, wo das Werk unter Vermittelung von Jakob Binck gefertigt ward. In anderen Fällen, z. B. selbst bei den so aufwandreichen Itzehoer Ranzau-Denkmälern, mußte der »polierte weiße Stein«, d. i. der Wesersandstein, ausreichen. Aber bald nachher, und am meisten um 1610, blühte auch bei uns, besonders zu Hamburg, die Alabasterschneiderei und versah das Land mit wunderbaren Denkmälern, Kaminen, Altären, davon vieles übrig ist; nahm man dafür nicht flandrischen Stein, so gab der Harz den Stoff in unerschöpflicher Fülle her.

Über Daniel Ranzau sei bemerkt, daß er als junger Mann unter Karl V. in Italien gedient, nachher im Dithmarschen Kriege (1559) zwei Fähnlein geführt hatte, endlich unter Friedrich II. Oberbefehlshaber im Kriege gegen Schweden war, ein unüberwindlicher Kriegsheld, ein Simson, der mit Hunderten Tausende schlug, bei der Belagerung von Warburg aber, von einer Kanonenkugel gegen den Kopf getroffen, das Leben verlor, im 40. Jahre seines Alters. Er war ein Stolz des berühmten Geschlechtes der Ranzau.

Im Chore zu Westensee kam zu gleicher Zeit ein ganz unsträflich erhaltener Grabstein des Jürgen von Ahlefeld und seiner Frau Lucia an Tag, der seither unter deckenden Brettern verborgen gewesen. Der Zeit nach ist er noch um kleines älter als von 1569 (die Daten sind unausgefüllt). Der Stein ist riesengroß, über $2^1/_2$ m lang, gegen 2 m breit. Er zeigt unter doppeltem Bogen die Figuren, am Rande eine Menge Wappen, und ferner reiche Inschriften. Merkwürdig auch hier die durchgeführte Alabastrierung mit Vergoldung; vergoldet sind auch die Schriften, bemalt die Wappen, dunkel gefärbt deren Gründe und die Schriftgründe, auch anderes, so die Kanelluren der Pilaster. Die Bemalung, leicht vollständig herzustellen, macht den Stein zu einem wichtigen Denkmal. Der Entwurf ist gut, doch nicht fein und reich, die Ausführung entsprechend, im Figürlichen ganz auffallend ungeschickt, und wir werden wieder daran erinnert, daß die Stärke dieses Landes in der Holzarbeit liegt, in der es des Höchsten fähig war, nicht im Arbeiten in Stein. Der Stoff ist auch hier Wesersandstein.

Die gute Erhaltung, dergleichen sich selten findet, ist ohne Zweifel zunächst dem Umstande zu danken gewesen, daß der Stein, wie überhaupt die im Boden flach liegenden ähnlicher Art, durch einen Schutzdeckel geschützt gewesen sein wird. Im Lauenburgischen haben wir eine solche Bedeckung noch in Kraft gefunden.

Habent sua fata. Von den zahllosen Denkmälern der Ranzau, die von der höchsten Bedeutung gewesen sind, namentlich auch denen, die Heinrich Ranzau hat setzen lassen und durch die er zum Teil, im Kampfe gegen die Vergänglichkeit, die Dauer seines Namens und Andenkens erzwingen wollte, ist ganz weniges erhalten; anderen Geschlechtern dagegen, und so besonders den Ahlefelden, hat die Zeit sich nicht so grausam erwiesen. Diese besitzen, außer zu Westensee, noch zu Rieseby und zu Klipleff die schönsten und besterhaltenen Grabsteine des Landes. Leider fehlt es gerade für diese sehr an genügender Fürsorge und ernsthaftem Schutze. *R. Haupt.*

VERMISCHTES

Das **Bildnis König Ludwigs von Bayern**, das von Leo Samberger gemalt worden ist, kommt als Geschenk des Bremer Sammlers Sparkuhle in den Besitz des bayrischen Staates und wird im neuen Studiensaal der Kgl. Graphischen Sammlung aufgehängt werden.

Der Münchener Maler **Bruno Goldschmidt** hat den Auftrag erhalten, die umfangreichen Wandflächen der **Kuppelhalle** des **Bayrischen Armeemusums** mit Wandgemälden zu schmücken.

In den Parkanlagen des Kurgartens von **Homburg** ist ein **Samariterbrunnen** aufgestellt worden, dessen Schöpfer der Berliner Bildhauer Prof. Hugo Kaufmann ist. Das Bildwerk ist sinngemäß in schlichter Größe und würdigem Ernst gehalten. Es ist der Stadt Homburg von einem Kunstfreund geschenkt worden.

Als **neue Veröffentlichung** bietet der **Deutsche Verein für Kunstwissenschaft** den zweiten Band von Adolph Goldschmidts Elfenbeinskulpturen aus der karolingischen und sächsischen Kaiserzeit. Das monumentale Werk, das die Elfenbeinarbeiten des 9. bis 11. Jahrhunderts erschöpfend behandelt, liegt nunmehr abgeschlossen vor.

LITERATUR

Oskar Fischel, *Die Zeichnungen der Umbrer.* Berlin, G. Grote. 1917.

Die wissenschaftliche Forschung hat bisher das Gebiet der Zeichnungen ziemlich stiefmütterlich behandelt. Bei unserer reichen Produktion fällt der Mangel an Arbeiten auf und macht sich für den Forscher nicht selten hemmend bemerkbar. Selbst die bedeutendsten Zeichnungssammlungen entbehren, mit verschwindenden Ausnahmen, wissenschaft-

lich brauchbarer Kataloge; die Zahl des veröffentlichten Materials steht in keinem Verhältnis zum erhaltenen Bestand; auch ganz Wichtiges ist gelegentlich unveröffentlicht.

Sind einzelne — hier ist an erster Stelle Friedrich Lippmanns zu gedenken — bemüht gewesen, wenigstens die Zeichnungsbestände einiger der ganz Großen der Forschung darzubieten, so ist bisher meines Wissens nur einmal der Versuch gemacht worden, die Zeichnungen einer ganzen Schule kritisch zu ordnen: ich meine Berensons Monumentalwerk über die Zeichnungen der Florentiner Meister. Ihm reiht sich als zweite derartige Unternehmung die Arbeit von Fischel an, die zuerst in zwei Aufsätzen im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen erschienen ist. Es war ein sehr glücklicher Gedanke des Verlags, die in der Zeitschrift schwerer zu benutzende Arbeit in einem, schon durch die äußere Aufmachung sich empfehlenden Sonderdruck herauszubringen.

Von seiner Beschäftigung mit Raffael ist der Verfasser zu seinem Thema gekommen. Wer sich mit Raffaels Anfängen beschäftigt, stößt bei jedem Schritt auf Fragen, die nur durch Abgrenzung der Leistungen seiner Umgebung: des Lehrers, der Mitschüler, der umbrischen Zeitgenossen zu lösen sind. Es gehörte Mut dazu, in diesem Dornengestrüpp den Weg zu bahnen. Wir dürfen uns freuen, daß Fischel diesen Mut gefunden hat; denn er hat uns eine so gut wie abschließende, absolut mustergültige Arbeit geleistet.

Umbrische Zeichnungen: das bedeutet nach dem Bestand des Erhaltenen in erster Linie Perugino. Von der Mitwelt als Herrscher in Mittelitalien anerkannt, überstrahlt er seine ganze Umgebung. Die Beschäftigung mit seiner Kunst bildet den Kern vorliegender Arbeit, wobei denn das gesamte Schaffen des Meisters besprochen wird. Als eine »Ehrenrettung« Peruginos könnte man diesen Teil bezeichnen, denn die Ausführungen des Verfassers sind von warmherzigster Empfindnng für den meist nicht allzuhoch eingeschätzten Meister getragen. Ihm gerecht zu werden, wo die Umwelt unter der impressionistischen Anschauung lebte, war nicht leicht; die expressionistisch gerichtete Gegenwart dagegen mag in seiner Kunst Verwandtes grüßen.

Grundsätzlich bedeutsam ist, daß F. gerade diejenigen Blätter, von denen die Vorstellung von Perugino als Zeichner auszugehen pflegte — Kompositionsentwürfe, Gruppen, einzelne Figuren, alle mit dichter Kreuzschraffierung überdeckt und leicht kenntlich an dem Übermaß der Augenfalten — als Schulgut verwirft. Dafür bietet er dann eine Reihe teils anderen Meistern trotz alter Tradition zugeschriebener (so den herrlichen Entwurf zu einer »Anbetung der Könige« in London), teils nicht beachteter Blätter, wie das in Düsseldorf bewahrte, die geeignet sind, das Urteil über Perugino als Zeichner wesentlich umzugestalten. Einige seiner Silberstiftzeichnungen, wie das Stockholmer Blatt, das für den Engel des Certosa-Bildes benutzt wurde, oder der Rochus in den Uffizien, die Kartonfragmente in Berlin und Oxford (Kopf des Josef von Arimathia der »Beweinung« im Pal. Pitti) gehören unbestreitbar zum Besten, was aus den letzten Jahrzehnten des Quattrocento zeichnerisch auf uns gekommen ist. Auch einzelne Federzeichnungen, wie die »Libysche Sibylle« der Uffizien, zeigen jene köstliche Frische, die einen ersten Entwurf dem Kenner so reizvoll macht. Bedeutende Blätter rücken durch ihn in neuen Zusammenhang, so der prachtvolle Männerkopf im Louvre (Abb. 16), der zu einzelnen Köpfen aus Peruginos Frühzeit — namentlich im Sixtinafresko der Schlüsselübergabe — überraschende Beziehungen aufweist, während man gelegentlich doch aus der Neigung, überall seinen Helden zu finden, Übergriffe in fremdes Bereich zu beobachten meint (Frauenporträt in London, Abb. 115, mit schärfer umrissenen, florentinischen Konturen).

Erstaunlich und die Ursache, daß so viele treffsichere Beobachtungen gemacht und Beziehungen aufgedeckt werden, ist das Formengedächtnis des Verfassers; auch das kleinste Motiv ist ihm nicht entgangen (man vergleiche, was S. 123 zu Nr. 60 gesagt ist, mit den betr. Abbild.) und so wird jedem, der nachprüft, nur bescheidenste Nachlese möglich sein. Als solche notiere ich zu Abbild. 146, daß die Madonnenkomposition, die Verfasser als raffaelisch ansieht, aus Motiven zusammengesetzt ist, die bei Credi vorkommen: das Kind fast identisch mit demjenigen der Madonna der National Gallery (Nr. 593, Frühwerk), die Madonna sehr verwandt auf einem Bild der Sammlung Holden in Cleveland (Rassegna d'arte 1907, p. 2). Und zu dem, was Verfasser auf S. 167 zu 13 r. des Venezianischen Skizzenbuchs sagt, sei angemerkt, daß tatsächlich das Motiv über den umbrischen Kreis hinausweist — auf Leonardo hin. Dessen »Madonna mit der Spindel«, die er für Robertet malte (Solmi p. 131/2) gab dem Zeichner das Vorbild ab; so ist denn auch das Gefäß als Spinnkorb, nicht als Fruchtschale zu erklären.

Einiges, nicht vieles freilich, das in dieser Zusammenstellung umbrischer Zeichnungen eine Stelle beansprucht, wird vermißt. So die Madonnenstudie der Uffizien (Rassegna d'arte VII, 173), die zu dem Devotionsbild in der Peruginer Pinakothek gehört, zu trocken, um dem Meister selbst zugewiesen zu werden, und doch merkwürdig frei dem Bild gegenüber, so die Studie derselben Sammlung nach einer vom Rücken gesehenen Frau, für die Frauengestalt vorn rechts auf dem Sposalizio in Caen, von Berenson (Study and criticism II, p. 5) ohne zwingenden Grund dem Pinturicchio zugeschrieben (an derselben Stelle auch die offenbare Schulzeichnung in Braunschweig zur linken Gruppe des gleichen Bildes).

Schön und ertragreich die Nachweise gesicherter Zeichnungen von Schülern. Hier steigt Spagna zu beachtenswerter Höhe, gewinnt selbst das Bild des Eusebio da San Giorgio an sympathischen Zügen. Das Material für Viti, dem in seinen Beziehungen zu Raffael vielumstrittenen, wird in dankenswerter Breite mitgeteilt, wobei freilich ein paar nicht hierher gehörige Blätter mit aufgeführt werden. Der schlafende Jünger, Nr. 190 (Abb. 322) ist nicht mittelitalienisch, sondern venezianisch, wohl von Carpaccio, der Jüngling im Mantel am Tische sitzend, Nr. 200 (Abb. 332), trotz der alten Tradition eher lombardisch. Das S. 242, Anm. 5 erwähnte Blatt in Venedig konnte ich schon vor Jahren dem richtigen Autor, nämlich Bissolo, zuschreiben, auf dessen Altarbild im Dom in Treviso es sich bezieht (vgl. d. Artikel im Künstler-Lexikon).

In breit ausladender Fülle wird, von den Zeichnungen der Schule ausgehend, die wichtigste Epoche der umbrischen Malerei vom Verfasser dargelegt. Der Gewinn ist überall bedeutsam, am wichtigsten, was er über Peruginos Kunst zu sagen hat. Auch wer nach wie vor diesem zum Vorwurf machen wird, daß er mit dem Pfunde seiner reichen Begabung schlecht gewuchert habe, wird, durch des Verfassers vertiefte Forschung belehrt, eingestehen müssen, daß er sich, namentlich als Zeichner, zu den reinen Höhen wirklicher Größe zu erheben vermochte. *Gronau.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 29. 3. Mai 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

OTTO WAGNER †

Mit Otto Wagner, der am 11. April im 77. Lebensjahre gestorben ist, ist ein Architekt von uns geschieden, der rüstig und erfolgreich an der großen Baubewegung der Gründerjahre teilgenommen hatte, gleichzeitig der Baukünstler, der den historisierenden Stil von damals am radikalsten überwunden und am heftigsten bekämpft hat. Von den schüchternen Versuchen am Theaterbau des Wiener Orpheums, das 1864—65 entstand, als Van der Nüll und Siccardsburg die Hofoper schufen, von Frühwerken wie der Länderbank oder Wohnhäusern in der Stadiongasse und am Rennweg führt zu den späten Arbeiten der Postsparkassa, der Kirche am Steinhof und den letzten Entwürfen eine Entwicklung von einer Spannweite, die das Maß natürlichen Wachstums zu überschreiten scheint. Es liegt in diesem Wandel von der Anlehnung an die Formen der späten Renaissance zur Forderung und Anwendung rein konstruktiver Prinzipien ein scharfer Bruch, eine bewußte Abkehr und Selbstbestimmung; die intensive Beschäftigung mit technischen Fragen, wie sie die Leitung der Stadtbahnbauten mit sich brachte, mag diesen Übergang äußerlich zum Teil erklären, seine innerliche Begründung besitzt er in der unbeugsamen Entschlossenheit, mit der dieser Wahrheitsfanatiker das als richtig und notwendig Erkannte über die Trümmer früherer Überzeugungen verfolgte. Wagner hat in der zweiten Hälfte seines Schaffens die erste schonungslos preisgegeben, der alte Wagner den jungen verleugnet, wenn er nicht etwa erst mit ergrauendem Haar nach Überwindung seines geläufig gemeisterten Epigonentums der wahrhaft junge geworden, von dem Frische und Anregung auf seine Umgebung überströmten. In der Stadt der billigen Kompromisse und der zermürbten Energien stand er in seiner unerbittlichen Konsequenz und unzerbrechbaren Tatenfreude wie ein Felsblock im Tiefland; an seinem unzerstörbaren Optimismus und seinem von keiner Enttäuschung zu beugenden Willen zum Wirken hat sich der Kleinmut und Unmut jüngerer Freunde immer wieder aufgerichtet. Wagner hat bis zum letzten Atemzug gekämpft; immer wieder hat er sich an Konkurrenzen beteiligt und seine Grundsätze, wenn er sie nicht in Taten auswirken konnte, in Worten und Streitschriften unermüdlich verfochten; in den Jahren, da er wohlverdienter Ruhe pflegen durfte, war er der eifrigste Agitator seiner Sache. Seine Überzeugungstreue, sein lauterer Eifer bestätigten seinen durch überlegenes Können erworbenen Anspruch auf eine führende Rolle innerhalb der modernen Architektur; eine Zutat von diplomatischer Geschicklichkeit, eine leichtere Schmiegsamkeit hätten ihm vielleicht geholfen, seine Partei erfolgreicher zu fördern und die tiefe Kluft zu überbrücken, die die Wiener Architekturwelt spaltet, aber er wäre dann nicht mehr Otto Wagner gewesen, das Beste, was er der Jugend zu bieten hatte, hätte darunter gelitten, das Vorbild eines in Erfolg und Mißerfolg gehärteten Charakters. Was er gelehrt und geschaffen hat, tritt gegenüber seinem großen menschlichen Beispiel zurück.

Diese Lehre, die er in verschiedenen Schriften — nicht immer schriftstellerisch glücklich — dargelegt hat, beruht auf der Forderung, daß das Bauwerk seine Bedingtheit aus Gebrauchszweck, Material und Konstruktion unverhüllt zur Schau zu tragen habe. Nicht in ihrer Neuheit lag das den Widerspruch herausfordernde Element dieser These — denn sie schließt eine stillschweigende Voraussetzung aller Architektur ein —, sondern in der Schroffheit, mit der alles über die tektonischen Notwendigkeiten Hinausgehende abgelehnt und selbst das Ornament aus struktiven Elementen abgeleitet wurde. Die geistige Begründung dieser architektonischen Wahrhaftigkeit fand Wagner in seinem Verständnis für die sozialen Strömungen unserer Zeit; die Großstadt war ihm das für die Gegenwart kennzeichnendste Baugebilde, der Zinshausblock, das Arbeiterviertel, das Amtsgebäude größten Umfanges waren die Aufgaben, die ihm die spezifischen für den modernen Baukünstler schienen. Ihre völlige Neuheit enthielt den Verzicht auf die Formen der Vergangenheit als eine sittliche Forderung; ihr objektiver Charakter, in dem alles individuelle Sonderwesen unbarmherzig verschmilzt, gab der Baukunst, wie sie Wagner als Ausdruck kulturellen Zeitbedürfnisses verstand, das neue Gesetz. Eine gewisse Enge ist dieser Auffassung, die die volle Spannung lebendigen Bauschaffens nicht zu umschließen vermag, unschwer anzumerken, und es ist charakteristisch, daß sich aus diesem Mangel heraus bei seiner Nachfolge Architektur gewissermaßen in Konstruktion und Ornamentierung gespalten hat, wie sie bei Siccardsburg und van der Nüll, von denen Wagner herkommt, bis in die Personen hinein nebeneinander gelegen waren. Aber der Nachdruck, mit dem er für seine Lehre einstand, erklärt sich aus der klaren und richtigen Erkenntnis, daß der zur Routine erstarrenden Baukunst aus einseitiger Betonung ihrer Grundlagen und unentwegtem Hinweis auf ihre sozialen Untergründe neues Leben zugeführt werden müsse. Aus dem Grauen vor dem ungesunden Kult der Vergangenheit und vor dem sentimentalen Hang zum Lokalen, die die Wiener Krankheit in der Kunst heißen können, ist Wagner ins entgegengesetzte Extrem übergesprungen; der Ekel vor dem zerfressenden Passivismus, an dem er seine Umgebung leiden sah, hat ihm gelegentlich futu-

ristische Ausbrüche abgelockt, den Wunsch, die Denkmäler dieser alten Kultur, deren Schatten alles Gegenwärtige schrecken und lähmen, vernichtet zu sehen, um neuem Leben eine neue Bahn zu schaffen. Wer Wien kennt, wird Wagner mit seinem unduldsamen Radikalismus in tieferem Sinn denen gegenüber im Rechte finden, die all seine polternden Argumente mit spielender Dialektik widerlegen.

Dieser Haß gegen Wien war — wer könnte daran zweifeln — ein verzerrter Widerschein heißer Liebe. Otto Wagners Können wuchs aus einem der besten Stücke der Wiener Bautradition heraus, und selbst als er sich mit hartem Entschluß aus diesem mütterlichen Boden gerissen hatte, blieb er von dessen Kräften genährt. Seine ersten Bauten gehen wie die Sempers von einer Anpassung von Renaissance-Ideen an moderne Bedürfnisse aus; Großräumigkeit, Klarheit der Verhältnisse, Durchsichtigkeit der Gesamtdisposition zeichnen den Künstler schon damals aus. Nach seiner inneren Wandlung, die ihm ein Umbilden der Renaissancemotive zur unerträglichen Stillüge machte, knüpfte er dort an, wo ihm die natürliche Entwicklung der Baukunst abzubrechen schien. In den Bauten der Wiener Stadtbahn, in der Anstaltskirche am Steinhof und in anderen Spätwerken sind vielfach Anregungen aus Klassizismus und Empire fruchtbar geworden; der dem architektonischen Individualismus an der Jahrhundertwende entsprechende stark persönliche Bauschmuck verbrämt einen Baukern, dessen Sinn auffallend an die Aufgaben von vor hundert Jahren erinnert. Wie damals das Bedürfnis, die struktiven Beziehungen des Baus nicht zu verhüllen, wie damals der Drang, Architektur in den metaphysischen Sehnsuchten der Zeit zu verankern, den tastenden Einzelgeschmack zum künstlerischen Ausdruck der Gemeinschaft zu erhöhen; wie damals empfing das Bauen aus Ehrlichkeit und Größe sein ethisches Unterpfand. Otto Wagners Bauten sind voll dieser Ehrlichkeit und Größe; die klare Übereinstimmung von Grundriß, Aufbau und Raumverteilung, die Betonung des Baugerippes machen sich nun schärfer geltend als früher, aber was im Grau der Theorie so unfruchtbar erscheint, wirkt im wärmeren Lichte der Wirklichkeit doch ganz anders lebendig. Auch diese späten Bauten Otto Wagners gewinnen ihren wahren künstlerischen Wert aus der Echtlötigkeit seiner Persönlichkeit, in der die heimatliche Tradition, völlig zu neuer Fruchtbarkeit umgewandelt, unter allem Bewußtsein mitschuf. Wie könnte es sonst sein, daß jedes seiner reifen Werke wie ein Stück Selbstverständlichkeit in den Wiener Boden eingewachsen ist; die Bahnhofgebäude der Stadtbahn wirkten von Anbeginn an trotz der Originalität mancher Eisenkonstruktion und des »Jugendstils« ihrer Ornamentik so bodenständig wie die Alt-Wiener Zinshöfe und die Biedermeierlandhäuser der Vororte; die Nadelwehr in Nußdorf, das Postsparkassengebäude, die kühn aufstrebende Kuppelkirche auf dem Steinhof sind längst neue Wahrzeichen Wiens geworden. Daß ihre Neuheit gelegentlich einen volkstümlichen Spottnamen herausforderte, beweist gerade, daß sie das Volk als innerlich zugehörig empfand und daß in ihnen — weil sie eben nicht knechtische Nachahmung schon bestehender Formen sind — der Geist der Stadt wieder einmal künstlerisch fruchtbar geworden ist. Der Bürgermeister Dr. Lueger, von dem man sagte, daß er diesen Geist bis in seine verborgensten Falten hinein kenne, hat Otto Wagner mächtig gefördert und seine Kraft zur Erneuerung der Stadt herangezogen; die nach ihm kamen, haben diesen Reichtum — sehr zum Schaden Wiens — ungenützt verkümmern lassen. Was er erdachte, der wachsenden Großstadt die künftigen Züge sinnvoll vorzuzeichnen, ist auf dem Papier geblieben. *HANS TIETZE.*

NEUERWERBUNGEN DES KUPFERSTICHKABINETTS BERLIN

Das Kupferstichkabinett in Berlin stellt von seinen Erwerbungen des letzten Jahres eine ansehnliche Reihe bedeutender Zeichnungen alter Meister aus. Von den Zeichnungen der deutschen Schule interessieren besonders zwei Zeichnungen von Wolf Huber. In der Ansicht einer Stadt hat die romantisierende Phantasie Hubers das topographische Stadtbild so verklärt, daß die letzten realen Merkmale der dreiseitigen Umgebung von Wasser und einer großen Holzbrücke, wie sie aus der Florianslegende Altdorfers bekannt ist, den Namen Passau nur mit Vorsicht zu nennen erlauben. Datiert aus dem Jahre 1542 und mit jener fliegenden Feder hingeschrieben, die im verwegenen Spiel die Statik der Objekte herausfordert, erreicht der Meister auf diesem Blatt durch breite Lasuren eine malerische Geschlossenheit und eine koloristische Inszenierung wie besonders in den zentrifugalen Lichtgarben der untergehenden Sonne, die bisher in seinen Naturstudien nicht bekannt war. Mit breiten Tonlagen das Licht auf dem Papier einzufangen, ist mehr die Technik seiner Kompositionsskizzen, während die Naturstudien mit einer krausen Umrißlinie auskommen. Die zweite Zeichnung, Christus in Gethsemane, hat die breiten Tonlagen und das schüttende Licht seiner bekannten Skizzen auf farbigem Papier mit Weißhöhung. Interessante Arbeiten, darunter eine Venus mit Amor von Peter Floetner in seiner kühl abwägenden Strichführung, von Beham, N. M. Deutsch reihen sich an. Von niederländischen Zeichnungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, für die ein steigendes Interesse zu bemerken ist, konnte das Kabinett die sehr wertvolle Zeichnung einer großen Komposition von J. Gossaert erwerben. Der energischen Gruppierung von Reitern und Fußvolk in dieser Bekehrung Pauli an den Rändern mit der einsinkenden Mitte wird die noch rein lineare Technik Gossaerts ohne jede lasierende Bindung ebenso gerecht wie der reich bewegten Detailform. Für die affektvolle Sprache seiner Gebärden häuft Gossaert in seiner Linie Kurve auf Kurve, deren Spiel dann in manchen ornamentalen Beigaben freieres Feld gegeben wird. Es gewinnt überhaupt den Anschein, daß, entgegen der deutschen Zeichnungstechnik um die Mitte des 16. Jahrhunderts, die niederländische, obwohl sie kaum über das

Repertoire der Linie hinausgeht, beweglicher bleibt. Eine Zeichnung eines Eisfestes von einem niederländischen Meister nach 1530 überrascht nicht nur durch die freie und lockere Komposition der Figuren, die ohne jeden besonderen perspektivischen Hilfsapparat, ganz im Sinne der Holländer im 17. Jahrhundert, den Raum bewältigt, sondern auch durch die Lebhaftigkeit, mit der der einfache, aber ungemein bewegliche Kontur die Figur beherrscht. Würde nicht das Kostüm für die Zeit um 1530 verpflichten und den Meister vielleicht in der Gefolgschaft Lucas v. Leydens vermuten lassen, könnte man versucht sein, das Blatt bei den holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts zu suchen. Zwei Zeichnungen von M. v. Heemskerk, eine Rötelzeichnung eines Greisenkopfes und eine Vorzeichnung zu einem Stich zeigen Technik und Anschauung mehr in den statuarischen Interessen der Romanisten. Ein Blatt mit vielen Studien nach aufgehängtem Wild, das nur von der Hand des Frans Snyders herrühren kann, erinnert in der Sepiafedertechnik etwas an v. Dyck, nur kalligraphischer und ohne die breiten Schattendrucker v. Dycks.

Zahlreicher ist die Auswahl der Neuerwerbungen aus der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts, unter denen sich manches wertvolle Geschenk befindet. Einer Baumgruppe von Albert Cuyp in der bekannten Tecknik eines sehr lockeren Kreidestriches mit gelblichen Lasurtönen, einer leicht getönten Winterlandschaft von Klaes Molenaer mit der sehr selten vollen Signatur und einer Hügellandschaft von Cornelius Vroom (signiert 1631) reiht sich als vierte Erwerbung aus der Sammlung Goldschmidt die sehr schöne Mondscheinlandschaft am Kanal von Aart v. d. Neer an. Ganz aus lichtgrauen Lasuren langsam zum Dunkel der Baumgruppen aufsteigend, ähnlichst der lasierenden Technik seiner Bilder, gewinnt das bleiche Licht eine Kraft, welche die Materie der Dinge mit Leichtigkeit bezwingt. Eine Zeichnung, »Rastende Reiter«, von Ph. Wouwermann dürfte zu den Seltenheiten gehören. Die muntere Bildlust dieses Meisters deckt mit feinen grauen Lasuren in reicher Skala die eigentliche Zeichnung zu und möchte sie durch zu effektvolle Schattendrucker wieder zu Bildwerten emporheben. Die schönen Zeichnungen des Kabinetts von Antonio Canale haben in der wertvollen Zeichnung einer venezianischen (?) Vedute eine interessante Bereicherung erfahren. Ohne jene hellgrauen Lasuren, die bei den anderen Blättern sehr pikant zu den braunen Konturen kontrastieren, zeigt das Blatt in dem bloßen Umriß eine neue Note. Eine Zwergkarikatur von Tiepolo erinnert im Gegenstand an die köstliche Sammlung der Porzellanzwerge der Sammlung Gumprecht. Von Nicolas Lagneau kam das Bildnis eines vornehmen Mannes hinzu, dessen Qualität in der Charakteristik und der höchst geistvollen, aber sehr ökonomischen Technik, die mit kühler Distinktion einige wenige Farbakzente setzt, besondere Erwähnung verdient. Die Studie zu einem Cellospieler von Antoine Watteau aus der Sammlung Knaus, die vielleicht zu dem Bild der Ballfreuden in der Dulwich-Galerie gedient hat, verbindet mit dem aphoristischen Reiz, in welchem die in Rötel ausgeführten Hände gegen den nur in schwarzer Kreide mit eins zwei Strichen angedeuteten Spieler stehen, die erfrischende Nähe eines heiteren, ungequälten Naturstudiums. *W. KURTH.*

NEKROLOGE

Der Berliner Historienmaler, Professor **Werner Schuch** ist im Alter von 75 Jahren gestorben. Er war ursprünglich Architekt und bekleidete bereits eine Professur für Baukunst an der technischen Hochschule in Hannover, als er sich im Jahre 1875 der Malerei zuwandte, zuerst in Düsseldorf und dann bis 1886 in München studierte. Künstlerisch muß man ihn der Gruppe um Anton von Werner zuweisen. Seine Schlachtenbilder haben in fast allen deutschen Museen Eingang gefunden.

PERSONALIEN

Dem Assistenten an der Kgl. Graphischen Sammlung in München Dr. **Konrad Weinmayer** wurde Titel und Rang eines Kgl. Kustos verliehen.

AUSSTELLUNGEN

Frankfurt a. M. Aus dem, was in letzter Zeit hier gezeigt wurde, verdient die Ausstellung von August Babberger im Kunstverein eine besondere Hervorhebung. Was bis dahin gelegentlich an Werken von ihm auftauchte, schien ihn besonders auf dem Gebiete der Landschaft ganz auf den Bahnen Hodlers zu zeigen; im Figürlichen freilich ging er mehr seine eigenen Wege. Die Ausstellung zeigt nun, daß er auch im Landschaftlichen weiter gekommen ist; in dem Bilde »See beim Gewitter« trat die Hodlersche Grundlage noch deutlich hervor in den verhältnismäßig leichten Stilisierung; in den »Oberlandbergen« und dem »Gadmertal«, wo über Wolken und den völlig ornamental behandelten Bergen der Vollmond erscheint, ist eine völlige Umformung des Naturvorbildes erfolgt, die vielleicht manchem weniger sympathisch sein wird, aber als ein weiterer Schritt zu völliger Selbständigkeit des Künstlers gewürdigt werden will. Auch bei den Figurenbildern nimmt er seinen Ausgangspunkt von Hodler; so etwa in dem Selbstbildnis mit seiner Frau, Halbfiguren gelblich und weiß gehalten mit wenig Schatten (ein zweites Selbstbildnis mit seiner Frau, ganze Figuren mit viel braun und rot, stark gespannt in Ausdruck und Haltung, ist weniger glücklich); aber schon in dem »sinnenden Mädchen« und in dem Bildnis eines anderen Mädchens (1912), wo eine starke Modellierung einsetzt und zugleich eine stärkere Beseelung spürbar ist, geht er über Hodler hinaus. Das zeigt sich auch in den großfigurigen Bildern von »Jüngling und Jungfrau« (1916/17) und den »abschiednehmenden Paaren« — nackter Mann zusammengestellt mit nackter oder halbbekleideter Frau, die Körper braun, sonst viel Grün und Weißlich — wo eine innigere und eine trotz latentem Pathos beruhigtere Empfindung sich ausspricht. Gerade solche Werke würden wünschen lassen, daß der Künstler Gelegenheit fände, sich im Wandbild auszusprechen. In den zahlreichen Blumenstilleben pulsiert eine ursprüngliche Freude an kräftigen, lichten, dabei ruhig wirkenden Farben, in deren unmittelbarer Nachbarschaft die sonst sehr guten Blumenstücke von Frau Annie Babberger in den Farben aufgeregter wirken.

Verschiedene Stufen künstlerischen Empfindens repräsentierten Hans Völker (Wiesbaden) im Kunstverein und Oskar Moll im Kunstsalon Schames. Der eine in hellen, frischen Farben, Ausschnitte aus der Riviera-Natur

mit deutlicher Kennzeichnung des Naturvorbildes gebend, der andere ähnliche Motive ganz in Farbe und Licht auflösend, so daß das Gegenständliche als solches völlig zurücktritt. Zu gleicher Zeit war bei Schames eine Anzahl von plastischen Arbeiten und Zeichnungen von Lehmbruck zu sehen, der freilich wenig mehr als einen, allerdings sehr einschmeichelnden Ton auf seiner Harfe hat. Heinrich Lismann (Frankfurt) versucht sich an etwas kompliziert aufgebauten, in eigenartiger Tuschtechnik ausgeführten Frauengestalten, die im einzelnen viel Gutes aufweisen, aber doch oft den durchgehenden Zusammenhang vermissen lassen; Aufmerksamkeit verdiente, gleichfalls bei Schames ausgestellt, eine Anzahl Plastiken von Antes (Darmstadt), besonders Bildnisbüsten; zum Teil Rodinhaft kolossalisch erwühlt (Carl Hauptmann), zum Teil von einer still aufsteigenden, nur das Wesentliche betonenden Schönheit (Frau Kurt Wolff).

VEREINE

Hauptversammlung der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft. Im Berliner Künstlerhause tagte die aus ganz Deutschland beschickte Hauptversammlung der allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft. Zur Beratung standen wirtschaftliche Fragen und namentlich der engere Zusammenschluß der ganzen deutschen Künstlerschaft, von dem man eine nachdrücklichere Vertretung aller Berufsinteressen der Öffentlichkeit und den Staatsbehörden gegenüber erwartet. Die Kunstgenossenschaft ernannte ihre langjährigen Mitglieder Eugen Bracht, Eduard von Gebhardt, Fritz August von Kaulbach, Fritz Schaper und Hans Thoma zu Ehrenmitgliedern.

VERMISCHTES

Hamburg. Einen schönen Beweis werktätigen und zugleich kunstfreudigen Bürgersinnes haben einige ungenannt gebliebene Freunde der staatlichen Kunstgewerbeschule in Hamburg durch Stiftung eines allegorischen Rundbildes erbracht, das, von einer Fülle in Lebensgröße ausgeführter Figuren belebt, in die obere Wandhälfte der hochräumigen Aula eingelassen worden ist. Schöpfer des Gemäldes ist Prof. Willy v. Beckerath. Als Lehrer der monumentalen Malerei an dieser Schule tätig, hat dieser Künstler sich schon vor Jahren in einer umfassenden Ausstellung als Meister der menschlichen Form im Bilde eingeführt. Sein neuestes Werk ist eine Bestätigung dieser Erfahrung. Ebenso mannigfaltig wie an reizvollen menschlichen Bildungen ist es in der Bewegtheit der Figuren. Nur daß der Künstler eines übersehen hat: daß Bewegung allein, wenn auch noch so ausdrucksvoll, kein ausreichender Ersatz ist zur Verständlichmachung dort, wo das erklärende Wort fehlt. So kommt es, daß bei dem Fehlen jeglicher Umschrift und Aufschrift der Beschauer schon darüber in Ungewißheit ist, wo der Anfang und wo das Ende zu suchen. An einer Endseite steht eine antik gewandete weibliche Gestalt in Rückenwendung gegen den Beschauer, in anrufender Gebärde der von rosig schimmernden Wolken überdeckten Ferne zugekehrt, an dem entgegengesetzten Ende kniet eine wie im Leid niedergesunkene weibliche Nacktgestalt, hinter der eine zweite nackte Frau steht, die wie Trost spendend sich zu der Knieenden niederbeugt. Die zwischen diese beiden Endpunkte eingefügten szenischen Darstellungen gestatten ebenso eine Lesart von rechts nach links, wie von links nach rechts. Erst durch die freundliche Unterweisung eines hinzukommenden »Wissenden« erfahren wir, daß es sich in diesem Gemälde um eine allegorische Darstellung des menschlichen Lebens handelt, das dem Künstler ein Wellenspiel ist, das über den Eigenwillen des im Zustande der Gebundenheit Geborenen hinweg, sich nach Gesetzen vollzieht, die von seiner Einwirkung unberührt bleiben. Doch selbst mit dieser Anleitung als Stab und Stütze wird es dem Beschauer schwer, sich in den Ideengang des Künstlers hineinzufinden, obgleich die als Leitmotiv gedachte Wellenlinie in stetem Wechsel wiederkehrt. Hier überragt sie einen Trupp ausziehender Krieger, dort umspielt sie eine Gruppe kauernder oder ausgestreckt liegender vermummter Gestalten, denen ein Mann aus dem Volke eine bewegliche Botschaft zu verkünden scheint. An dritter Stelle überhöht sie eine Gruppe gazeumhüllter Schicksalsfrauen, von denen ein strahlenumflossener nackter Jüngling sich gelöst, dem von rechts und links her je eine Gruppe anbetender und ihn verehrender Frauen und Männer zudrängt. Dieselbe Wellenlinie überschneidet die vorletzte Tafel, auf der zwei weibliche Nacktgestalten nach Blumen greifen, mit denen ein im Vordergrunde stehender Mann, der zwei dieser Blumen gepflückt, wie in unsicherem Wägen sie gegeneinander haltend, nichts anzufangen weiß. Und ebenso bäumt sich die Welle zu Häupten der eingangs erwähnten Gruppe mit der knienden Frau, von der wir gesagt, daß wir nicht wissen, ob sie Anfang oder Ende des hier dargestellten Geschehens bedeutet.

Es liegt im Wesen der Allegorie — und das gilt nicht nur von der von Beckerathschen allein, sondern von der Gattung im allgemeinen — daß ihr ein Letztes, Ungeklärtes anhaftet, mit dem sich abzufinden dem Beschauer überlassen bleibt.

Dem im Eingang über die ungewöhnlich reichen, formalen künstlerischen Qualitäten Gesagten ist noch hinzuzufügen, daß die durchaus helltönig gesetzten Farben, obgleich sie des Schattens völlig bar sind, dennoch Kraft genug besitzen, um die Körperhaftigkeit der Figuren energisch zu betonen. *h. e. w.*

Veröffentlichung aus Jakob Burckhardts literarischem Nachlaß. Aus Anlaß des hundertsten Geburtstages von Jakob Burckhardt (25. Mai) wird die »Historische und Antiquarische Gesellschaft in Basel« 25 Vorträge historischen, kunst- und literargeschichtlichen Inhaltes aus der Zeit von 1844—1887 veröffentlichen. Mit der Bearbeitung des etwa 500 Druckseiten umfassenden Bandes ist der Privatdozent Dr. E. Dürr in Basel betraut worden. Gleichfalls wird eine Biographie über Burckhardt erscheinen, die Professor Dr. Otto Markwart verfaßt hat.

Zum Gedächtnis verstorbener Münchener und bayerischer Künstler hat der hiesige Porträtmaler Anton Schöner fünfzig Werke aus seiner Sammlung tiroler Motive dem Museum in Meran (Südtirol) gestiftet. Ebenso eine Marmorbüste von Heinrich Natter, geboren 1844 in Graue (Tirol). Natter war als Steinmetzlehrling in Meran tätig. Bozen, Innsbruck, Zürich besitzen die Hauptdenkmäler Natters, der seinerzeit auch in München tätig war.

Max Klingers neues Monumentalgemälde bleibt bis 20. Mai in der Aula der Leipziger Universität öffentlich ausgestellt. Unsere Leser werden in dem nächster Tage erscheinenden Maihefte der Z. f. B. K. eine Abbildung des Werkes empfangen.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 30. 10. Mai 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

Die französischen Zeitschriften, von denen hier eine Übersicht gegeben wird, sind teilweise schon vor ziemlich langem erschienen, aber es dauert bisweilen sehr lange, ehe sie eintreffen, und ihre Anzahl ist so klein, daß es uns besser schien, die Lieferungen des ganzen Jahres 1917 zusammenzufassen. Auch ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß einzelne Teile wohl erschienen, aber nie hier angekommen sind.

Von der Gazette des beaux arts haben wir bis jetzt nur drei Lieferungen empfangen, die April-Juni-, die Juli-September- und Oktober-Dezember-Nummern von 1917; die erste dieses Jahres fehlt. Diese drei Hefte enthalten viel Interessantes. Louis Béau behandelt im ersten die in Rußland befindlichen Arbeiten Houdons. Der »Bildhauer Voltaires und Washingtons« ist sehr viel herumgereist; er besuchte Italien, Amerika und hatte Beziehungen zu den Höfen von Preußen, Sachsen-Gotha und Mecklenburg-Schwerin. Obwohl er sehr viele Bestellungen aus Rußland empfing und Katharina II. ihn zu einem Besuch aufforderte, hat er sich doch nie entschließen können, dorthin zu gehen. Über seine Arbeiten in Amerika und Deutschland ist schon viel Gutes veröffentlicht (von Hart and Briddle, Miss Ingersoll Smouse, P. Seidel, Dierks und Steinmann); über die Werke in Rußland jedoch, die an Zahl und Kunstwert von gleicher Bedeutung sind, wie diejenigen in den beiden anderen Ländern, ist bisher nur ein Aufsatz von Werestschagin in der Staryé Gody (1908) erschienen und, weil in russischer Sprache geschrieben, fast allen westeuropäischen Kunstgelehrten unzugänglich. Louis Béau hat im »Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français, Mai 1914« einen Katalog der Werke Houdons in Rußland gegeben, chronologisch und topographisch geordnet, nebst einer Liste der verlorenen Arbeiten. Seine Untersuchungen, die er in den von der russischen historischen Gesellschaft veröffentlichten Dokumenten angestellt hat, machen es ihm möglich, auf mehrere Irrtümer bezüglich Arbeiten Houdons in Rußland hinzuweisen.

Alle Werke, die sich dort befinden, sind zu Lebzeiten des Künstlers eingeführt worden und rühren meistens von Bestellungen her. Zwischen 1773 und 1778 hat der Meister viel für große russische Herren, die sich zeitweilig in Paris aufgehalten haben, gearbeitet: Stroganow, Golitsyne und Nietinghoff. Zwischen 1778 und 1783 hat er Bestellungen Katharinas II. ausgeführt und ihr die von ihr angekauften Plastiken geliefert. Darauf folgt dann eine letzte Reihe von Porträts, die zwischen 1783 und 1814 nach Rußland geschickt worden sind.

Die Kolossalmarmorbüste Katharinas II., die jetzt im Palast Stroganow in Petersburg steht, wurde Houdon vom Grafen Alexander Serguéevitch Stroganow bestellt. S. Lami hat sich geirrt, wenn er in seinem »Dictionnaire des sculpteurs« behauptet, die Eremitage besitze das Original dieses Porträts; ihr Exemplar ist nur eine mittelmäßige Replik in Bronze. Nach Steinmann sollte das Museum in Schwerin die einzige Kopie nach dieser Büste besitzen, ein Gipsabguß findet sich jedoch auch in der Kunstakademie in Petersburg. Das Porträt, das zum ersten Male im Pariser Salon von 1773 gezeigt worden ist, hat Houdon nicht nach der Natur schaffen können. Es gab damals in Paris mehrere Bildnisse der Kaiserin, die ihn inspiriert haben können; die Büste und die Medaillen von Gillet und von Mlle Collot, sowie die Miniaturen, Zeichnungen und Stiche von französischen Malern. Maurice, de Velly und J. C. de Mailly haben sie während ihres Aufenthalts in Moskau anläßlich der Krönung der jungen Fürstin ausgeführt. In seinem »Dictionnaire des portraits gravés russes« erwähnt Rovinsky außer dieser Büste noch ein anderes Porträt Katharinas II. in der Sammlung Stroganow, wo die Kaiserin als Minerva dargestellt ist. Ein Stich danach wurde von Iwanoff nach einer Zeichnung von O. Kiprensky für den Katalog der Sammlung des Grafen Stroganow gemacht, der 1807 in Petersburg erschienen ist. Unter dem Stich liest man »Quaerebat Minervam sculptor, Catharinam invenit«. Graf Stroganow erzählt im Katalog, wie er den Bildhauer Tassaert besucht und ihn mit einem schönen Stück Marmor beschäftigt gefunden habe, aus welchem eine Gruppe der Minerva, die die Künste auf den Ruinen des Altertums aufbaut, entstehen sollte. Er habe Tassaert beauftragt, dieses Standbild mit den Zügen Katharinas II., von der er ihm eine Medaille gegeben habe, zu vollenden.

Auf Bestellung des Prinzen Dmitri Alexéevitch Golitsyne machte Houdon die Grabmäler des Senators, des Prinzen Alexis Dimitriévitch Golitsyne und des Feldmarschalls, des Prinzen Michel Mikhailovitch Golitsyne, die sich in der Unterkirche des Klosters Bogoïavlenski befinden und nicht, wie Hart und Briddle und Stanislaus Lami behaupten, in der Kirche der Madonna von Kasan. Für die Familie Golitsyne hat Houdon noch einige weitere Grabdenkmäler entworfen, die jedoch nie ausgeführt worden sind. Am meisten zu bedauern ist dies von dem jetzt im Louvre befindlichen Terrakottamodell von 1775. Die ältesten Werke Houdons in der Eremitage, »Die kleine Lise« und ein antiker Kopf stammen beide aus der Sammlung Golitsyne in Moskau, die im Jahre 1886 von Alexander III. als Ganzes angekauft wurde. Durch die Beziehungen mit dem Grafen Stroganow und dem Prinzen Golitsyne bekam Houdon das Porträt des Barons Vietinghoff,

Gouverneurs von Riga, bestellt (Salon 1777). Das Original befindet sich bei der Familie Vietinghoff auf dem »Tokkenhof« in Livoniën. Es existieren drei Gipsabgüsse davon: auf der Marienburg in Livoniën, im Dommuseum und im »Cercle municipal« in Riga. Die Geschichte sämtlicher Bestellungen, die der Meister von der russischen Kaiserin bekommen hat, findet sich in der Korrespondenz von Grimm, des Residenten Katharinas II. in Paris, die in den Jahren 1878, 1881 und 1885 in den Bänden XXIII, XXXIII und XLIV des »Recueil de la société d'Histoire russe« veröffentlicht worden ist. Houdon hat Katharina II., die eine große Verehrung für Voltaire hegte, zwei kleine Bronzebildnisse von ihm angeboten; sie sind die ersten formgewordenen Gedanken zum großen Standbild des sitzenden Voltaire in der »Comédie française« gewesen. Eines davon ist verloren gegangen, das andere ließ Nicolas II. mit verschiedenen anderen Stücken 1852 öffentlich verkaufen. Graf André Pavlovitch Chouvalov erstand es für 15 Rubel und hinterließ es seiner Tochter Marie Andréevna Boulytchev, in deren Besitz es sich noch heute in Petersburg befindet. 1778 bestellte Katharina bei Houdon drei Büsten und eine Replik des sitzenden Voltaire in der »Comédie français«; 1781 die Büste Buffons, die von Lami und Werestschagin irrtümlich Porträt von Alembert genannt wird. Original-Gipsabgüsse davon stehen in den Museen von Dijon und Schwerin, eine minderwertige Replik steht im Louvre. Buffons Sohn hat diese Büste nach Rußland gebracht und ist von der Kaiserin empfangen worden.

Béau erzählt uns ferner, wie die Diana — bekanntlich eine der besten Arbeiten Houdons — nach Rußland gekommen ist. Im Januar 1783 fragte Grimm bei der Kaiserin an, ob sie nicht gerne die »Diana« hätte, die Houdon für den Herzog von Sachsen-Gotha gemacht habe. Durch Kriegsumstände hatte dieses Marmordenkmal noch nicht nach Deutschland geschickt werden können, und zudem machte sich Grimm, der gleichzeitig auch der Resident des Herzogs von Sachsen-Gotha in Paris war, darüber Sorgen, ob es die Reise auch überstehen würde. Er schreibt: »Sie hat zwei Arme und das rechte Bein ist nach hinten gestreckt. Wenn sie nach Petersburg muß, wird sie in Paris auf das Schiff gebracht und erst im dortigen Hafen ausgeladen. Bei der Reise über Land ist die Möglichkeit einer Verletzung weit größer.« Die Kaiserin hatte wenig Lust, die schöne Statue ihr Eigen nennen zu können, gab aber nach wiederholtem Drängen Grimms schließlich nach. Der Herzog von Sachsen-Gotha übernahm die bronzene Replik, die Grimm ihm zugedacht hatte, nicht, sondern begnügte sich mit einem Gipsabguß. Houdon hat sich also sehr geirrt, wenn er 1795 in seinem Brief »aux représentants du peuple« schrieb, er habe 1778 aus Rußland wohl 20000 Livres für seine marmorne Diana erhalten, denn 1778 war die Diana noch für den Herzog von Sachsen-Gotha bestimmt. (Diesen Brief hat M. Tuetey entdeckt und in den »Archives de l'art français« 1907 veröffentlicht.) Von der Diana existieren drei Abgüsse in Bronze: der erste wurde schon 1782 gemacht und hat dem Marquis von Hertford gehört, kam dann in die Sammlung Yerkes in New York und ist nun bei M. Guinle in Rio de Janeiro; der zweite befindet sich im Louvre (Nachlaß Goldschmidt) und der dritte im Museum in Tours. Im Salon von 1783 stellte Houdon eine Büste Alexanders des Großen aus, eine Bestellung des Königs Stanislaus von Polen, die sich heute in der Kunstakademie in Petersburg befindet; ferner eine bronzene Büste der Prinzessin Dachkov, seit 1783 »Director« der Petersburger Akademie der Wissenschaften. Der heutige Verbleib dieses Porträts ist unbekannt. Obendrein waren dort noch zwei Marmorbüsten des Grafen Soltykow, Vater und Sohn; das letztere ist bei Frau Miatlev in Petersburg wiedergefunden worden, wo es als Bildnis des Grafen Tchernychev galt. Die Galerie Jousoupov, ebendort, besitzt eine Replik der »Trileuse«, wahrscheinlich dieselbe, die 1796 im Salon ausgestellt gewesen war. Als die allierten Fürsten 1814 nach Paris kamen, bestellte Alexander I. dem Günstling seiner Großmutter sein Bildnis, das schon 1814 im Salon ausgestellt, nachher aber verloren gegangen ist. Wahrscheinlich ist es das letzte Werk des Meisters gewesen. Die Kolossalbüste Katharinas II. und diejenige Alexanders I. sind Anfang und Ende von Houdons Tätigkeit für Rußland.

Der zweite Aufsatz in dieser Lieferung handelt über Jean Hennecart, Hofmaler Karls des Kühnen, Herzogs von Burgund. Hennecart war auch schon im Dienste Philipps des Guten gewesen. Bekanntlich hatte Karl nicht soviel Interesse für Kunst wie sein Vater, aber die noch vorhandenen Rechnungen beweisen, daß er dennoch die zu seinem Hofe gehörigen Maler nicht unbeschäftigt ließ. Eine merkwürdige Tatsache ist es nun, daß Hennecart den Auftrag empfangen hat, für seinen Herrn zwei Kopien desselben Manuskriptes »l'Instruction d'un jeune prince« zu illuminieren. Nach Wissen des Verfassers, Henry Martin, gibt es im Mittelalter kein anderes Beispiel solch eines doppelten Auftrages. Die Rechnungen Karls des Kühnen enthalten eine sehr ausführliche Beschreibung der bestellten Miniaturen, und an der Hand derselben meint Martin feststellen zu können, daß die Bibliothek des Pariser Arsenals in Nr. 5104 eine dieser beiden Kopien besitzt. Schon 1889 hatte Graf Durrieu dieses mit drei Miniaturen gezierte Manuskript dem Hennecart zugeschrieben. Martin hält nur die erste für eigenhändig und die beiden anderen für Atelierarbeiten. In dieser Miniatur haben wir also ein authentisches Werk des meist bevorzugten Malers Karls des Kühnen. Aus diesem Kunstwerk läßt sich ersehen, daß Hennecart sein Fach gut verstanden hat, auch muß er, nach den verschiedenen Zwecken, wofür Philipp und sein Sohn sich seiner Hilfe bedienten, zu urteilen, ein geschickter Dekorateur gewesen sein. Ein großer Künstler war er aber nicht. Martin glaubt zwischen den beiden Personen, die beim »Unterricht des Vaters« hinter diesem stehen und den beiden Männern auf einer der Miniaturen der »Grandes Chroniques« in Petersburg eine Ähnlichkeit zu sehen. Salomon Reinach deutet den einen der Männer als »le Grand Bâtard, Antoine de

Bourgogne« und hält es für wahrscheinlich, daß im zweiten Jean Chevrot, Bischof von Tournai dargestellt sei. Wenn dieser Vergleich zutrifft, wenn die Miniatur in den »Grandes Chroniques«, wie früher schon behauptet wurde, wirklich von Hennecart herrührt, so kann die Diskussion über die Urheberschaft des Altarstückes von Saint Bertin wieder eröffnet werden. Salomon Reinach und Martin meinen, das jenes sowie die schönsten Miniaturen aus den »Grandes Chroniques« von einer Hand sind. Graf Durrieu hat schon am 16. Juni 1909 in der Versammlung der »Société des Antiquaires de France« die Hypothese vorgebracht, das berühmte Altarstück sei eine Arbeit Jean Hennecarts.

Der folgende Aufsatz handelt von den Wandmalereien Paul Delaroches in der Pariser Kunstakademie, die vor kurzem restauriert worden sind. Joseph Reinach schreibt über den Urbanismus in der nächsten Zukunft und Leonce Bénédite widmet dem verstorbe- Maler Harpignies einen reich illustrierten Aufsatz.

M. A. de Beruete y Moret schreibt über einige Bildnisse Pulido Parejas und aus diesem Anlaß über die Velazquez-Mazo-Frage. Der Verfasser rekapituliert zuerst kurz, was schon über diese Frage von Justi, A. de Beruete und von ihm selbst veröffentlicht worden ist. Es existieren zwei Porträts von Pulido Pareja, eins in der National Gallery und ein anderes beim Herzog von Bedford. Schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts erwähnt Palomino in seinem »Museo pictorico«, daß »im Jahre 1639 er (V.) das Porträt von Don Adrián Pulido Pareja, gebürtig aus Madrid, Ritter im Orden von Sanct Jago, General-Kapitän der Flotten vom neuen Spanien . . . gemacht hat. Das Bild war bezeichnet: Didacus Velasquez fecit Philips IV a cubiculo, ciusque Pictor anno 1639«. Auf keinem der beiden Gemälde ist diese Signatur wiederzufinden. Die Figur ist in beiden Bildern gleich, nur der Hintergrund und das Kreuz von Sanct Jago sind verschieden. Das Bild der National Gallery zeigt einen ganz einfachen Hintergrund, während derjenige auf dem Bilde in Woburn Abbey (Bedfordshire) eine Aussicht auf ein Meer mit Schiffen bietet. De Beruete hält, auch aus diesem Grunde, das erstere für eine vereinfachte Kopie nach dem Original des Herzogs von Bedford, die jedoch von einem sehr gewandten Maler aus der Umgebung des Velazquez gemacht sein muß. Nun hat keiner dessen Technik so geschickt nachgeahmt wie sein Schwiegersohn del Mazo. Auch die Kreuze sind verschieden. 1639 war Pulido Pareja noch nicht Ritter von Sanct Jago, sondern wurde es erst 1647. Die beiden Kreuze sind also spätere Zutaten und die Kopie muß kurz nach dem Original entstanden sein. Auch auf diesem ist das Kreuz nicht von Velazquez gemalt. Das Bild in Woburn Abbey, wovon eine Reproduktion beigefügt ist, war bisher in der Literatur nicht ganz unbekannt. Mr. Herbert Cook hat es schon in einem Aufsatz über ein Porträt del Mazos im Burlington Magazine vom September 1913 erwähnt. Auch das Porträt von Doña Mariana de Austria in der National Gallery ist der Meinung Beruetes nach eine Arbeit del Mazos.

— Im letzten Aufsatz dieser Lieferung behandelt Jean Alazard die Pinakothek im herzoglichen Palast in Urbino. Von den vielen Schätzen, die die Herzöge von Montefeltre und die della Rovere dort zusammengebracht haben, ist nur wenig zurückgeblieben, weil Kardinal Barberini 1631 die hauptsächlichen Kunstwerke aus dem Palast hat entfernen lassen. 1860 wurde dann aber die heutige Pinakothek gegründet, infolge Erlasses von Veleziano, laut welchem alle Bilder im Besitze der aufgehobenen Kongregationen in den Marche an das neue Reichsmuseum in Urbino kamen. Dieser Befehl wurde nur in der Stadt Urbino befolgt; in den übrigen Ortschaften haben die städtischen Behörden die Bilder behalten. In den letzten Jahren hat sich Lionello Venturi bemüht, diesen Zustand zu verbessern, und ist es ihm allmählich gelungen, alles was nach Urbino gehört, dorthin zu bringen. Die Pinakothek umfaßt die herzoglichen Räume, die ans »Studio« grenzen. Die beiden Säle mit Gemälden aus dem Trecento und dem Quattrocento sind die bedeutendsten. Dort hängen Bilder von Giovanni Baronzio de Rimini, Allegreto Nuzi, der der Lehrer des Gentile da Fabriano war, von Lorenzo und Jacopo Salimbeni da Sanseverino und Antonio da Ferrari, die zusammen einen guten Eindruck von der Malerei in den Marche vom Beginn des 13. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts geben. In den drei übrigen Räumen hat man die beiden Gemälde des Tizian und die Werke von Federigo Baroccio samt einigen Plastiken und mehreren Basreliefs von Brandini, dem Hauptmeister der barocken Skulptur in Urbino, untergebracht. Einer der Säle hat einen schönen Kamin von Domenico Rosselli; ein interessantes Möbelstück ist die Brauttruhe aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlich eine norditalienische Arbeit.

Die Juli-September-Lieferung enthält den ersten einer Reihe von Aufsätzen von Pierre Lavallée über die Zeichnungen in der Kunstakademie, die schon von Eugène Müntz in der »Gazette des beaux arts« von 1890 (1. Lieferung, S. 274) als die interessanteste und numerisch reichste Pariser Zeichnungs-Sammlung nach der des Louvre bezeichnet worden ist. Seither ist aber noch viel hinzugekommen. Die schon ansehnliche Menge italienischer Zeichnungen hat sich noch vermehrt; auch wurden viele Zeichnungen, die nicht den französischen oder italienischen Schulen angehören, erworben, von denen man bis vor kurzem kaum ein Blatt besaß. Wenn man die Architektur-Zeichnungen usw. nicht mitrechnet, enthält das Museum der Akademie ungefähr 550 italienische, 130 holländische, 60 flämische, 4000 französische und von der deutschen, englischen und spanischen Schule je etwa zehn Zeichnungen. Diese Zunahme verdankt das Museum den Vermächtnissen von Mme Edouard André, Leon Bonnat, de Wasset, dem Marquis von Queux von Saint Hilaire, von Drouot, sowie von Mme Valton, deren Sammlung von Armand und Prosper Valton mit großem Verständnis und Geschmack zusammengebracht worden war und die das Niveau der Sammlung der Kunstakademie ansehnlich

erhöht hat. Dieser erste Aufsatz handelt über die italienischen, holländischen, flämischen und deutschen Zeichnungen, der zweite, in der Oktober-Dezember-Lieferung, über französische Zeichnungen. Die meisten dieser Kunstwerke sind von Girandon photographiert, andere kommen in Berensons »Drawings of the Florentine painters«, im »Album Ottley« (Ausg. Braun), in Müntz »Histoire de l'art pendant la renaissance« oder in seinem Aufsatz in der Gazette von 1890 vor. Wieder andere wurden von der »Société de réproduction de dessins de maîtres« veröffentlicht und die Rembrandt-Zeichnungen sind bei Lippmann wiedergegeben. Eine schöne große Abbildung nach Rembrandts »Traum des Jakob« findet man, obwohl zum ersten gehörig, beim zweiten Aufsatz.

Louis Châtelain schreibt in der Juli-September-Nummer über einen bronzenen Hund, den man in Volubilis in Marokko gefunden hat. Über die dortigen Nachgrabungen findet man ausführliche Mitteilungen im »Bullettin archéologique von 1916« (S. 70—92) und in der Juli-Lieferung von 1917 der »Revue France-Maroc«. Diese im Mai 1915 in der Nähe von Meknès begonnenen Ausgrabungen haben den Triumphbogen und die Basilika freigelegt, deren Überreste das Plateau beherrschten, ferner das Forum, verschiedene Denkmäler, Häuser, Wege usw. zutage gefördert. In einem dieser Häuser wurde ein Hund aus Bronze gefunden, von dem eine Abbildung diesem Aufsatz beigefügt ist. Das Kunstwerk ist nur leicht beschädigt, 31,5 cm hoch, 63 cm breit und wiegt 11 Kilo. Durch seine Haltung, welche an einen Hund auf einem Bauernhof denken läßt, der einen fremden Besucher anbellt, erinnert er an das bekannte pompejanische Mosaik mit der Inschrift »Cave canem«. Möglicherweise bildete dieser Hund einen Teil einer Gruppe. Es ist der erste, wirklich künstlerische Erfolg der Ausgrabungen auf marokkanischem Boden. Châtelain hat seine Notizen über diesen Fund auf dem Terrain der Ausgrabungen selber aufgeschrieben. Es fehlte ihm die Gelegenheit für weitere wissenschaftliche Untersuchungen nach der Herkunft. Hierüber finden wir einige Bemerkungen in einem anderen Aufsatz dieser Lieferung, worin Raymond Koechlin von der Ausstellung marokkanischer Kunst erzählt, die vom März bis Oktober 1917 in Paris zu sehen war. Der Verfasser bedauert, daß es nicht möglich gewesen sei, hier den neuentdeckten »Hund« zu zeigen, den er für die Arbeit eines einheimischen Bildhauers von vor 1800 Jahren hält. Diese Ausstellung wurde auf Anregung Generals Lyautey eingerichtet, auf dessen Befehl auch die Ausgrabungen veranstaltet worden sind. Es wurde hier nur islamische Kunst gezeigt. Für schöne Photographien nach den Denkmälern hatte der »Service des beaux arts du Protectorat« gesorgt. Einige davon findet man bei diesem Aufsatz abgebildet, u. a. den Turm Hassan bei Rabat (Ende 12. Jahrhunderts). Der »Service des beaux arts« gibt sich auch viele Mühe, um das alte marokkanische Kunstgewerbe zu neuem Leben zu wecken. Den Frauen, die die Teppiche von Rabat weben oder die Stickereien von Fez anfertigen, den Juwelieren von Meknès werden alte, sorgfältig in den Museen aufbewahte Vorbilder gezeigt und diejenigen, die die alte Technik vergessen haben, bekommen Unterricht von einheimischen Künstlern, wenn man solche finden kann, oder von Franzosen, die dazu erzogen sind.

Über wenige Darstellungen ist so viel geschrieben worden, wie über die »Himmlische und irdische Liebe« von Tizian. L. Hourticq wagt sich an eine neue Deutung. Er glaubt, wie viele mit ihm, daß Tizian den Gedanken dieser Komposition der Literatur entliehen habe. Seiner Meinung nach haben die Forscher jedoch zu ausschließlich an antike Bücher gedacht. 1499 erschien in Venedig das berühmte Buch Francesco Colonnas »Der Traum des Poliphilo«. In dieser Erzählung kommen Poliphilo und Polia an einen Teich, der sein Wasser aus einem Sarkophage empfängt. Sie begegnen dort Nymphen, die erzählen, daß dieser Sarkophag das Grab des Adonis sei, den ein Eber getötet habe. Als er von Mars aus Eifersucht angefallen wurde, kam Venus, ganz nackt, aus diesem Sarkophage hervor, um Adonis zu helfen. Die Geschichte ist auf dem Brunnen in Tizians Gemälde in Relief angebracht. Auf der rechten Hälfte sieht man einen stehenden Mann (Mars), der einen liegenden Mann (Adonis) erschlägt, und rechts davon Venus mit einer Nymphe. Aus der Zeit, in der dieses Gemälde entstanden ist, gibt es noch andere Bilder Tizians, worin Reliefs angebracht sind, die Anspielungen zur näheren Erklärung der Darstellung enthalten. Auf dem Gemälde in Antwerpen »Papst Alexander VI. und Giovanni Sforza vor dem heiligen Petrus« sitzt dieser auf einem Thron, der auf einem mit Reliefs geschmückten Sockel steht. Auf dem mittleren sieht man ein Liebesopfer. Crowe und Cavalcaselle und andere sprechen von der eigentümlichen Wahl Tizians, der ein Liebesopfer auf einem geistlichen Gemälde anbringt. Diese Wahl läßt sich aber gerade hier sehr gut erklären. Der Dargestellte war Bischof von Baffo, das heißt Paphos, des berühmtesten Sanktuariums der Liebe. Das Relief ist also gerade da, um die Darstellung deutlicher zu machen. Nach diesem Exkurs setzt der Verfasser die Erzählung der Nymphe fort. Venus kommt immer wieder zu diesem Grab zurück, und nach vielen Feierlichkeiten, wozu auch gehört, daß Cupido in einer Muschel etwas Blut des Adonis sammelt, trocknet sie ihre Tränen mit Rosen. Dies ist der geeignetste Augenblick, um »die Gnade der Göttin anzuflehen«. Man kann sich denken, was man darunter verstehen soll. Venus beschirmt die Verliebten, sie fordert die Spröden zur Nachgiebigkeit auf. Das letztere muß es sein, was hier dargestellt ist. Die Wappen, die auf dem Sarkophage skulptiert sind, haben zur Vermutung geführt, daß dieses Bild von Niccolò Aurelio, Kanzler von Venedig, bestellt oder wenigstens gekauft worden sei. Dieser war jedoch damals bereits zu alt für Liebesgeschichten, als daß man annehmen könnte, daß Venus etwa in seinem Interesse flehte. Tizian war hingegen selbst wohl in einem Alter, worin man die Gunst dieser Göttin erfleht. Vieles könnte uns deutlicher sein, wenn man nur wüßte, wer diese schöne blonde

Dame ist. Man nimmt allgemein an, daß sie keine Phantasieschöpfung des Malers ist, sondern ein Porträt. Dies hübsche Köpfchen kommt in mehreren anderen Bildern Tizians vor: so erkennt man im »Bacchanale« in Madrid ihre Züge in der Frau, die die Schale mit Wein emporhält, in der Hirtin in den »Drei Lebensaltern« in der Bridgewater Gallery in London und in der hl. Brigitta in der »Madonna mit dem Kind« und den Heiligen »Ulfus und Brigitta« in Madrid. Aber nicht nur bei Tizian, sondern auch in Palma Vecchios Bildern findet man sie immer wieder. Nach diesem Typus machte Palma seine »Drei Schwestern« und die hl. Barba in Santa Maria Formosa in Venedig. Und in der »Violante« in Wien besitzen wir ein lebensgetreues Porträt von ihr. Es ist kaum zu glauben, daß dieses Gesichtchen, das mit so viel Hingebung von Tizian und Palma gemalt worden ist, einem beliebigen Modell angehört hätte; eher kann man annehmen, daß die alte Tradition richtig ist, laut welcher es Violante, Palmas Tochter und sein beliebtestes Modell, ist. Alte Quellen erzählen auch von der Liebe, die Tizian in seiner Jugend für eine Tochter Palmas gehegt habe. Dies wird uns im 17. Jahrhundert von Ridolfi und von Boschini in seiner »Carta del navegar pitoresco« (Venedig 1660) überliefert. Mario Boschini, der Dichter und Maler, war ein Schüler des jungen Palma, dessen Lehrer Tizian gewesen ist. Diese Tradition ging dann verloren, weil man glaubte, Tizian und Palma seien gleich alt und beide hätten einander erst im Jahre der Verheiratung Tizians kennen gelernt. Neuere Untersuchungen haben jedoch festgestellt, daß Palma zehn Jahre älter war als Tizian, und daß sich dieser nicht etwa 1512, sondern erst 1525 mit Cecilia di Cadore, die er schon 1520 heimgeführt hatte, verheiratet hat. Gerade zwischen 1510 und 1520 könnte er sich also einer anderen großen Liebe hingegeben haben. Um 1515 kommt die Figur der Violante immer wieder in Palmas Bildern vor. Hourticq meint daher, es solle in dem Gemälde, das als »Himmlische und irdische Liebe« bekannt ist, das zarteste aller Liebesgebete gesehen werden.

Die übrigen Aufsätze in dieser Nummer bringen nicht viel Interessantes. L. Hautecoeur schreibt über den Maler Alexander Altmann, und Pierre Clamorgan über den Maler Nicolas Vleughels, der von 1724 bis 1734 Direktor der französischen Kunstakademie in Rom gewesen war. Seine Büste von Slodtz befindet sich im Museum Jacquemart-André, und sein Grab, ebenfalls von Slodtz, mit seinem Porträt in Relief geschmückt, in der Kirche Saint Louis des français in Rom. Das Louvre besitzt ein Bildnis Vleughels von Pesne. — Ch. Saunier behandelt zwei Entwürfe aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts zur Vollendung der Madeleinekirche in Paris, die nie ausgeführt worden sind. — Die Lieferung schließt mit dem zweiten einer Reihe von Aufsätzen über Kriegsradierungen von Clément Janin. Der erste Aufsatz soll in der ersten Gazette von 1917 stehen, die wir nicht referieren können, weil sie nicht hier angekommen ist. Den dritten Aufsatz und den Schluß findet man in der Oktober-Dezember-Nummer. Von besprochenen Büchern sei noch genannt eine Biographie Vincents van Gogh von Th. Duret, herausgegeben bei Bernheim in Paris.

P. de Nolhac schreibt in der Oktober-Dezember-Lieferung über die Innendekoration des Schlosses in Versailles im 18. Jahrhundert, und speziell über die Räume, die von Marie Antoinette bewohnt worden sind. Er erzählt, was sie darin hat ändern lassen, und gibt einige Abbildungen dazu. Edmond Pottier vom Institut gibt Beiträge über die Malerei der Vasen von Euthymides aus Anlaß des Buches von Joseph Clark Hoppin über »Euthymides and his fellows« (Cambridge, Harvard University Press, 1917). Von Hoppin ist schon 1896 eine Abhandlung über diesen griechischen Keramiker als akademische Dissertation erschienen. Das neue Buch ist nicht nur eine Neubearbeitung des vorigen, die Anzahl der dem Euthymides zugeschriebenen Bücher hat sich verdoppelt und außerdem sind einige seiner Kameraden im neuen Werke mit aufgenommen. Der interessanteste Aufsatz dieser Nummer stammt von Berenson und behandelt einen bemalten italienischen Präsentierteller, der vor einiger Zeit vom Museum in Boston erworben wurde. Oswald Sirén hatte schon im Mai-Heft des Burlington Magazin 1917 (siehe Kunstchronik vom 7. Dezember 1917) darüber gehandelt, ihn dem Giovanni Boccati da Camerino zugeschrieben und dabei erwähnt, daß der Teller von Berenson in der ersten Ausgabe der Central Italian painters (1897) dem Matteo di Giovanni zugeschrieben worden sei. Berenson gibt zu, daß dies unrichtig gewesen sei; seiner Meinung nach ist der Teller aber auch nicht von Boccati bemalt, sondern von einem unbekannten Meister aus Ferrara. Er verteidigt seinen Irrtum, weist auf die Vergrößerung des Abbildungsmaterials in den letzten zwanzig Jahren hin und auf das Viele, was seit 1897 publiziert worden ist. So verwundert es ihn auch nicht, daß er damals und unter damaligen Umständen diese Malerei für die Arbeit Matteos gehalten habe, weil dieser Sienese große Übereinstimmung mit einigen Ferraresen, wie Tura und Cossa, zeige. Zur Erläuterung seiner Meinung bildet er den »Kindermord« von Matteo di Giovanni in der Kathedrale von Siena ab. Was ihn aber wundert, ist, daß Sirén unter heutigen Umständen dieses Bildchen dem Boccati zuschreiben und die Direktion des Bostoner Museums diese Zuschreibung ohne weiteres übernehmen kann. Er bildet ein »Spozalizio« des Boccati aus seiner eigenen Sammlung und den Mittelteil eines Altarstückes in der Kirche Saint Eustache in Belforte de Chianti ab, um deutlich machen zu können, daß Boccati wohl hie und da neue Formen benützt hat, jedoch im Grunde noch ein Gotiker gewesen ist, der es nie verstanden hat, seine Personen in den Raum zu stellen, was ja gerade dem Meister des Bostoner Tellers so ausgezeichnet gelungen ist. Auch die Tempelarchitektur deutet auf Norditalien und speziell auf Ferrara. Berenson meint, den Urheber in der Umgebung des Cossa suchen zu müssen. Vorläufig kann er ihn nur mit dem Namen »Meister von Ferrara« nennen; aber er hegt die Hoffnung, ihn später identifizieren zu können. *V.*

NEKROLOGE

Der Bildhauer **Fritz Kraus** ist im Alter von 44 Jahren im Westen gefallen. Von ihm stammen das Denkmal für den Tiergartendirektor Geitner im Berliner Tiergarten und die Denkmäler des Großadmirals von Koester und des Admirals Jachmann in Kiel.

AUSSTELLUNGEN

In **Genf** wird im Laufe des Monats Mai, anläßlich der Verleihung des Ehrenbürgerrechts von Genf an Ferdinand Hodler, eine große **Hodler-Ausstellung** veranstaltet. Es kommen etwa 300 Bilder aus der ganzen Schaffenszeit des Meisters zur Ausstellung.

Der Hallische Kunstverein hat mit einer **Ausstellung**, die neben geschmackvollen Architekturplastiken und kunstgewerblichen Entwürfen des Bildhauers Oesterling zum erstenmal ein geschlossenes Bild der malerischen und zeichnerischen Arbeiten des jungen einheimischen Malers Karl Völker bot, (wie schon die ganz ungewöhnlich hohe Besucherzahl beweist) berechtigtes Aufsehen gemacht. Diese Kollektion von Gemälden, Gouachen, Holzschnitten und Handzeichnungen bezeugt das erstaunlich originale Talent eines tiefernsten, ringenden Künstlers, der mit allen Fasern in seiner Zeit wurzelt und der sich nicht scheut — das sah man an der unglaublich farbenfrohen »Heiligen Familie in der Kirche«, die wie ein moderner Konrad Witz, oder der »Heiligen Nacht«, die wie ein expressionistischer Altdorfer anmutet — die Erfahrungen eines Cézanne oder Gauguin auf Bildaufgaben der altdeutschen Schule anzuwenden; vielleicht weil er in jenen Begründern eines nationalen Ausdrucksstiles eine der Gegenwart innig verwandte Seele ahnt. Anknüpfungspunkte zu dieser bieten sich offenbar, neben dem heute ja allgemein erwachenden Interesse für mystisch-religiöse Themen, in der fruchtbaren linearen Formphantasie und dem glasfenstermäßigen, seltenen Geschmack Völkers für die symbolische Ausdruckskraft leuchtender Glutfarben. Es will beachtet werden, wie das Stoffliche niemals anekdotenhaft bleibt, sondern lediglich das Material abgibt für bildgemäße Neugestaltung geistiger Vorstellungen zu völlig neuen Seherlebnissen, deren poetische Macht auf nichts als der äußerst bestimmten Relation rhythmisch organisierter Linien und Farben beruht. Symptomatisch, sowohl für die Ehrlichkeit wie für den Ernst des Wollens, scheint mir das niezufriedene Neuformen desselben Motivs, von dem dann in allen möglichen Techniken und jedesmal unter dem Zwang eines anderen Darstellungsproblems mehr als ein halbes Dutzend grundverschiedener Fassungen zu sehen sind, wie z. B. von der »Beweinung«. (Die stärkste, wie mir scheinen will, eine entfernt an Michelangelos Rondanini-Pietà anklingende Federzeichnung, in der die Verflechtung der zwei Vertikalachsen seltsam gotische Melodien hervorruft.) Es kann den Wert der Persönlichkeit des Malers nicht herabsetzen, sie uns im Gegenteil nur näher bringen, daß bei solchem Sichverbeißen in ein bestimmtes, jedesmal anderes Formproblem, andere Dinge wieder zu kurz kommen, und so mehr oder minder in jedem Werk auch Unzulänglichkeiten bemerkbar werden. Es ist charakteristisch, daß in Völkers älterer Graphik, die am wenigstens sagt, solche Mängel kaum zu finden sind. Die Gärung ist immer nur da, wo der Maler den alten Rock abgeworfen hat und ohne Bürde seinen Weg allein klimmt. In den starken, van Goghartigen Blumenstücken, den rhythmisch straffen Landschaften, wo zuweilen eine prachtvolle Märchenlustigkeit blumiger Phantasiefarben aufblüht, in den durch sparsame Parallelismen ins Monumentale gehobenen, dynamisch prägnanten Lastträgern, den saftig, breithingestrichenen Rehen im Wald und — nicht zuletzt dem dröhnenden, blauroten Ritter (»Die Weise von Liebe und Tod«), der von der Wand wie ein romanisches Fensterbild leuchtet. Und diese Gärung verspricht einen edlen Wein! Hoffentlich wird man Völkers Kunst bald auch außerhalb seiner Heimatstadt sehen. Sie wird mit Ehren neben den Besten unserer Tage bestehen können. *Dr. O. H.*

Eine **Livland-Estland-Ausstellung** wird Mitte Juni in den Räumen der Akademie der Künste in Berlin eröffnet werden. Es handelt sich um eine Ausstellung auf ganz allgemein kultureller Grundlage, in der den bildenden Künsten nur ein entsprechend kleiner Raum zur Verfügung steht.

Wien. Frühjahrsausstellungen in Sezession und Künstlerhaus. Galerie Arnot. Die Sezession hat ihre 50. Ausstellung eröffnet. Man könnte eine Revue, einen Rechenschaftsbericht über ihr gesamtes Schaffen erwarten und in sonderbarem Sinn ist das diese Ausstellung auch geworden, nämlich nach der negativen Seite: indem die ungeheure Fülle von Werken und Namen, die hier zusammengefügt wurden und bei denen vor allem die Tendenz, möglichst allen Gelegenheit zu geben, durch neue Werke mitzusprechen, gewaltet zu haben scheint, ein zusammenfassendes Bild aller hemmenden Lasten, die sie immer mit sich geschleppt hat, gewährt. Es erübrigt, auf die einzelnen Bilder einzugehen, ebenso wie auf die der Frühjahrsausstellung des Künstlerhauses, die allzu sehr dem allgemeinen Charakter früherer Ausstellungen treu geblieben ist, als daß man nicht in endlose Wiederholungen verfallen müßte.

In dem ganzen Chaos an Bildern verdienen vielleicht nur die fünf von Ludwig H. Jungnickl in der Sezession besondere Erwähnung, die kämpfenden Hähne, die beiden in Kontrast gesetzten Darstellungen der Sündflut, die Kinder auf der Eislaufbahn und eine Landschaft, alle durch reichste kurvenartige Auflösung der Farbe in Bewegung geraten, und wenn auch manchmal ostasiatische Elemente anregend wirkten, wie in der Formation der Wellen in den Sündflut-Bildern, nehmen sie den Bildern doch nichts von ihrer lebendigen Einheit.

Neben diesen Ausstellungen alten Genres führt die Kollektiv-Ausstellung der Werke E. Steinhofs bei Arnot in eine neue Richtung. Plastik, Malerei, Graphik denselben Gesetzen nachgehend, suchen in neuen Rhythmen und Kurven, vereinfachend großen Farbenkomplexen und Motiven, die sich aus den Lebensfunktionen und Bewegungen der menschlichen Gestalt heraus entwickeln, eine neue organische Gestaltung der Welt. Durchgehende Klärung und Sicherheit läßt Steinhof, der seine stärkste Seite in der Plastik zeigt, aber doch noch vermissen. *A. E. P.*

Hamburg. Der Kunstverein hat in den ihm von der Kunsthalle überlassenen Ausstellungsräumen eine Ausstellung des Hamburger Künstlerverbandes veranstaltet, die an Zahl und Gehalt der ausgestellten Werke den letzten Veranstaltungen dieser Art erheblich überlegen ist. Das zunächst ins Auge Fallende ist die völlige Fernhaltung von allem, das stofflich an die große Zeit erinnern könnte, in der wir leben. Selbst die feldgrauen Mitglieder des Vereins und die Bildnisse machen hiervon keine Ausnahme. In den Arbeiten jener herrscht das allzeit Gemäße vor, dieses erscheint, bis auf eine vereinzelte Ausnahme, im schlichten Bürgerrock. Es mag dahingestellt bleiben, ob diese Enthaltsamkeit eine Folge ist der Einsicht, daß dem großen Zeitgeschehen, solange es im Flusse, doch nicht beizukommen ist, oder ob die im Katalog betonte Absicht »durch zahlreiche Verkäufe Hilfe und Freude in viele Künstlerfamilien zu bringen«, bei der Auswahl der Werke ausschlaggebend gewesen ist. Entbehrt nun die Ausstellung

auch jeglichen Hinweises auf das große Zeitgeschehen, so fehlt es dafür nicht an Belegen für das unentwegte Fortbestehen der verschiedenen Gärungszustände auch in der Gegenwart unserer Kunstgemeinde. Nur das Extreme ist ferngehalten, sonst fehlt es ebensowenig an Werken der vornehmlich auf Farbenklänge abzielenden modernen Darstellungsform, wie an solchen, die der Linie das Vorrecht gewahrt wissen wollen, noch an solchen, die unter Annäherung des einander Gegensätzlichen vor allem die gute Bildwirkung im Auge haben. Achtenswerte Beiträge der ersten Art haben Ahlers-Hestermann, F. Eitner, J. Rehder in landschaftlichen Ausschnitten und Stimmungsbildern geliefert. Unter den Verdienstvollsten der zweiten Gruppe tritt H. F. Hartmann ebenso in einigen, die Tierpsyche mit feinem Verständnis erfassenden Tierbildern (Pferde, Katzen, Hund), wie in einem sitzenden weiblichen Ganzakt bedeutsam heraus. Franz Nölken hat einige, namentlich in der Bewegung vortrefflich beobachtete Kindergenres ausgestellt, die nur im Kostüm oder in der sie umhüllenden Luft, oder auch in beiden zusammen, einen allzureichlichen Blauguß erhalten haben. In der dritten, numerisch stärksten Gruppe bietet J. v. Ehren in einer »norddeutschen Kleinstadt«, auch an Stimmungsgehalt unter dem in diesem Genre Vorhandenen das weitaus beste. Mitstrebend auf dem von diesem Künstler auch sonst mit wachsendem Erfolg bebauten Boden erscheinen Paul Kayser in einer architektonischen Vedute aus dem alten Hamburg und Carl Rahtjen in einem, das Frühlingsweben in der erwachenden Natur warm betonenden »Vorfrühling«. Eine Stellung für sich, schon weil unverändert in seiner alten, nur auf das Liebenwürdig-Gefällige bedachten Art beruhend, nimmt der 75jährige Ascan Lutteroth mit einer »Heidelandschaft« ein, die in Wirklichkeit zwar kein anderer Sterblicher so »süß« gesehen, die in seiner anmutigen Darstellung aber trotzdem jedermann dem alten Herrn gerne glaubt. Erfreulich ist das sichtlich erstarkende Interesse an der Bildnismalerei, der mit und neben Graf L. v. Kalckreuth in Arthur Siebelist, Rudolf Zeller, Hans Vogel und Wilhelm Mann tüchtige und mit gutem Erfolg strebende Begabungen zu Gebote stehen.

Abseits von der Vereinigung der Hamburger Künstler hat die Früchte- und Blumenmalerin Molly Cramer in der Galerie Commeter eine Ausstellung neuester Arbeiten veranstaltet, was eigentlich zu bedauern ist. Denn dadurch ist der erstbesprochenen Ausstellung ein ganz interessanter Teil Persönlichkeitskunst vorenthalten geblieben, die an der reinen Freilichtmalerei, wie sie beim ersten Auftreten dieser Bewegung hier geübt wurde, beharrlich festhält. Neben Blumenbildern und landschaftlichen Ausschnitten enthält diese Ausstellung auch das lebensgroße Bildnis eines »Geigenbauers aus Mittenwald«, das trotz seiner, von keinem Schattenstrich durchbrochenen Lichtfülle an Körperlichkeit hinter keinem der in der Kunsthalle gezeigten Bildnisse zurücksteht. *h. e. w.*

Die Vorbereitungen zur **Ausstellung »Deutsche Kunst Darmstadt 1918«** sind in vollem Gang. Der Olbrich-Bau auf der Mathildenhöhe ist von Prof. Albin Müller für diesen Zweck neu umgestaltet worden. Es werden nur eingeladene Künstler ausstellen, und zwar sind besonders die Jungen und Jüngsten berücksichtigt worden.

VEREINE

In **Bremen** ist eine **Gesellschaft der Kunstfreunde** zur Pflege der jüngeren Kunst gebildet worden. Ihr Geschäftsführer ist der Direktor der Bremer Kunsthalle, Dr. Emil Waldmann, woraus sich von selbst eine enge Verbindung mit dem Museum ergibt. Die Mitglieder erhalten für einen festen Jahresbeitrag alle vier Jahre einmal mittels einer Verlosung ein wertvolles Kunstwerk. Nach Verlauf von zehn Jahren wird in der Bremer Kunsthalle eine Ausstellung der so in Privatbesitz gelangten Bilder, Skulpturen und Graphiken veranstaltet, und der Leiter der Kunsthalle hat dann das Recht, diejenigen Werke, die galeriefähig erscheinen, zum Ankaufspreise zurück zu erwerben. Dieses Verfahren verlangt auf der einen Seite ein großes Entgegenkommen der Mitglieder, auf der anderen gewährt es der Galerieleitung alle erdenklichen Vorteile bei der Erwerbung der jüngsten, in ihrer Bewertung noch nicht gesicherten Kunst. Man wird in allernächster Zeit von ähnlichen Gründungen auch in anderen Städten hören.

LITERATUR

Die Münchener Medaillenkunst der Gegenwart. 64 Bildertafeln mit einem Begleitwort von Dr. Max Bernhart. Folio. Verlag von R. Oldenbourg, München und Berlin. 1917.

Bei der Wiedererweckung der deutschen Medaillenkunst vor 25 Jahren gaben die modernen französischen Leistungen auf diesem Gebiete nicht bloß Anregung, sondern leider auch ein überschätztes Vorbild, dessen reichliche Pflege bei uns künstlerisch unergiebig, ja hinderlich gewesen ist. Wenn die neue deutsche Medaille noch bei weitem nicht die ihr zukommende Bedeutung und Volkstümlichkeit, auch Künstler- und Sammlerkreise noch nicht in weiterem Umfange gewonnen und vor allem die Reichsmünzenprägung nicht zu einer künstlerischen Veredlung gedrängt hat, so ist daran die Nachwirkung der französischen Manier mit ihrer malerischen Flauheit und überfeinen Maschinenarbeit wohl wesentlich mit schuld. — Recht haben diejenigen deutschen Künstler behalten, die von vornherein die französische Manier ablehnten und persönliche Eigenart in stilvoller Schlichtheit mit Phantasie, Schwung, Kraft und kunstvoller Handarbeit zur Geltung brachten. Es sind dies in erster Linie Ad. von Hildebrand, Georg Roemer, Maximilian Dasio und Hermann Hahn. Durch sie und einige andere wurde München von Anfang an eine Pflegstätte der neuen deutschen Schaumünze. Sehr erfreulicher Weise haben dort die letzten 10 Jahre einen gesteigerten und vielseitigen Betrieb gebracht. Darüber gibt das prächtige Abbildungswerk: Die Münchener Medaillenkunst der Gegenwart von M. Bernhart einen aufschlußreichen Überblick.

In dem vorangeschickten Begleitworte werden weniger die allgemeinen, etwas doktrinären und teilweise weitschweifigen Erörterungen als die Schilderung der Eigentümlichkeiten und Ziele der Münchener Medaillenkunst Zustimmung finden. Das Besondere an ihr ist die entschiedene Ablehnung der geleckten französischen Manier und der Reduktionsmaschine, ferner das Schneiden des Modells gleich in der Originalgröße in Eisen, Stein, Schiefer oder Holz und die Bevorzugung der Gußmedaille. Wohlverdienter Dank wird dem großen Förderer der Münchener Medaillenkunst, Georg Hitl, dargebracht, der immer wieder den Eifer der Künstler angefeuert, ihnen wertvolle technische Hilfe geboten und durch eine Stiftung beim Kgl. Münzenkabinett in München alljährliche Preisverteilung für neue künstlerische Medaillenleistungen ermöglicht hat. — Ausdrücklich, aber nicht recht verständlich weshalb, verzichtet der Verfasser darauf, näheres über die betreffenden Künstler selbst zu geben. Es wäre doch von Interesse, über Schülerschaft oder Abhängigkeit derselben von einander, auch über die Gesichtspunkte für die Auswahl sowohl der Künstler als der Proben aus dem Werke der einzelnen etwas zu erfahren. Auch möchte man gern wissen, welchen

Zeitraum der Verfasser unter »Gegenwart« eigentlich versteht, ferner ob die Abbildungen durchweg Originalgröße wiedergeben und in welcher Technik und in welchem Metall die Originale ausgeführt sind.

Die Abbildungen selbst sind auffallend klar und scharf; man merkt ihnen die Kriegszeit nicht an. Sie vergegenwärtigen 419 Medaillen und Plaketten von insgesamt 48 Münchener Künstlern in rein äußerlicher alphabetischer Folge der Namen, wodurch leider stilistisch Zusammengehöriges, Meister- und Schülerarbeiten von einander getrennt werden. Mit besonderem Interesse sieht man die neueren und neuesten Werke der bekannten Meister und die der aufstrebenden Größen: Von Ad. v. Hildebrand acht seiner ernsten, stark charakterisierten Bildnis-Plaketten und Medaillen, darunter dreimal den Bismarckkopf, einmal im Helm. Von H. Hahn die Plakette mit dem dudelsackspielenden Alten, eine geradezu glückliche Schöpfung in Erfindung, Stimmung und drolliger Beschaulichkeit, daneben feine Bildnismedaillen. Von G. Roemer die prachtvolle Bildnismedaille mit dem langbärtigen Charakterkopfe des verstorbenen Herzogs Georg II. von Meiningen und die feinstilisierten, an altgriechische Prägungen erinnernden Medaillen: Aller Seelen, Jugend, Erntezeit, Stille Nacht, Heilige Nacht. Von Max Dasios vielseitigen und immer interessanten Arbeiten werden 33 Denk- und Schaumünzen, Plaketten und Anhänger, in Guß oder Prägung, in zierlicher oder breiter Ausführung, einige auch in dem ihm eigentümlichen Gemmenstile, aufgeführt. Von Th. v. Gosen sieht man eine sehr sinnig aufgefaßte und fein ausgeführte Bildnismedaille eines jungen Mädchens (In Memoriam Josephinae) mit allegorischer Darstellung auf der Kehrseite.

Unter den jüngeren Meistern heben sich besonders hervor der originelle Ludwig Gies mit 37 seiner phantasievollen, bisweilen phantastischen Denkmünzen auf die Weltkriegsereignisse und Bildnismedaillen. Er würde für Gegenwart und Zukunft d e r deutsche Medailleur des Weltkriegs sein, wenn es ihn nicht reizte, in Pieter Breugel-Art zu altertümeln. Der Weltkrieg und besonders die Tücken unserer Feinde bieten auch Karl Götz Stoff zu wirkungsvollen Spottmedaillen. Otmar Obermaier und Max Pfeiffer zeigen sich, zwar in ganz verschiedener Auffassung, als ausgezeichnete Bildnismedailleure. Hans Olofs hat die Anregungen seines ehemaligen Lehrers Dasio sehr persönlich und phantasiebegabt weitergebildet und weiß Bildnissen wie symbolischen oder heraldischen Darstellungen durch besonderes Feingefühl in der Flächenfüllung und in der Schriftgestaltung immer neue Reize zu verleihen. Unter Hans Schwegerles Arbeiten, meist Bildnismedaillen, finden sich Stücke, die in Schlichtheit, Kraft und Wirkung an Pisanello erinnern; er hat auch in der Kronprinz Rupprecht-Medaille die bis jetzt beste deutsche Weltkriegsmedaille geschaffen.

Unter der großen Zahl der übrigen Medaillen finden sich noch viele interessante Werke, aber die kleine Auslese zeigt schon, daß diese Veröffentlichung allen Freunden der deutschen Medaillenkunst, Künstlern wie Sammlern, sehr willkommen sein wird, da sie von einem erfreulichen Wandel und hoffnungsvollem Knospen und Blühen auf dem Gebiete der deutschen Medaille eine anschauliche und reiche Vorstellung gibt. *F. Becker.*

Wilhelm Steinhausen, der kürzlich sein 70. Lebensjahr vollendete, hat seine Lebenserinnerungen niedergeschrieben, die im Furche-Verlag erscheinen werden. Der Künstler erzählt die Geschichte seines Lebens von der Berliner Akademiezeit an, seiner Karlsruher und Münchener Jahre und bringt dann psychologische Betrachtungen über Segen und Gefahr der Kunst. Gespräche, Aphorismen und Gedichte dieses stillen Künstlers werden den Band beschließen.

Paul Schulze, *Alte Stoffe.* Mit 164 Abb. u. 1 Karte. 173 S. Berlin, Richard Carl Schmidt & Co. 1917. M. 6.— (Bibliothek f. Kunst- u. Antiquitätensammler, Bd. 10.)

Der Verfasser behandelt in fünf Abschnitten: die ältesten Überreste gewebter Stoffe mit Einschluß der Wirkarbeiten der antiken und koptischen Werkstätten, die Seidenweberei vom 8. bis zum 13. Jahrhundert, die Seidenweberei im 14. und 15. Jahrhundert, die Stoffe des 16. Jahrhunderts und die Stoffe des 18. und 19. Jahrhunderts.

Die wissenschaftliche Grundlage für den Text bildet v. Falkes Kunstgeschichte der Seidenweberei, deren Ergebnissen der Verfasser grundsätzlich zustimmt.

Im einzelnen hätte ich zu bemerken, daß mir der Anteil Alexandriens an der Seidenstofferzeugung im 6. und 7. Jahrhundert zu groß bemessen scheint. Auch ich kann in Übereinstimmung mit O. Wulff mir die Entstehung der Reiterstoffe und des Stoffes mit der Verkündigung und Geburt aus Sancta Sanctorum außerhalb Syriens nicht gut denken. Im Anschluß an die frühen Seidenstoffe hätten wohl die bedruckten figürlichen Leinenstoffe, die als Ersatz für teure gewebte Seiden zu gelten haben, erwähnt werden müssen.

Ein Buch, wie das vorliegende, soll ein abgeschlossenes Bild des behandelten Materiales geben. Daher ist es unzulässig, wie es wohl im Charakter eines für Fachkreise bestimmten wissenschaftlichen Kompendiums liegt, daß dauernd auf das Lessingsche Tafelwerk und auf das Falkesche Textwerk verwiesen wird, und daher kommt es auch z. B., daß von Regensburger Stoffen zwar die Beispiele des italienischen Mustereinflusses gegeben werden, dagegen nicht eine Probe der Stoffe mit deutschen Motiven.

Sehr vermißt man eine Zusammenstellung und Erklärung der webtechnischen Bezeichnungen, desgleichen ein alphabetisches Sachregister.

Die Ausstattung ist in Text und Abbildungen ausgezeichnet. *O. Pelka.*

VERMISCHTES

Aus dem Nachlaß des gleich zu Beginn des Krieges gefallenen jungen Malers **Götz von Seckendorff** wird demnächst die Marées-Gesellschaft seine Illustrationen zu Goethes Clavigo veröffentlichen. Das Hauptwerk seines kurzen Lebens übrigens ist ein Monumentalbild, das sich in einer Kirche in Eberswalde bei Berlin befindet.

Zwei neue graphische Werke Corinths. Lovis Corinth, der am 21. Juli das sechzigste Lebensjahr vollendet, hat zwei neue Steindruckfolgen geschaffen, und zwar die Illustrationen zu Achim von Arnims »Tollen Invaliden auf Fort Ratonneau« und ein ABC. Beide Werke werden demnächst in der Sammlung der »Neuen Bilderbücher« bei Fritz Gurlitt erscheinen.

Unter dem Titel **»Shakespeare-Visionen,** eine Huldigung deutscher Künstler« wird die Marées-Gesellschaft ein Werk veröffentlichen, an dem die besten deutschen Graphiker beteiligt sind. Das Vorwort stammt aus der Feder Gerhart Hauptmanns.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 31. 17. Mai 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ZU JAN VAN SCORELS OBERVELLACHER ALTAR

Von Grete Ring

Der Altar von Obervellach in Kärnten, sonst nur mühsam zu erreisen, ist für die Kriegszeit in Wien im Depot des alten Belvedere geborgen und steht dem Kunstforscher zur langerwünschten Besichtigung zur Verfügung. Es war im Jahre 1881, als die Gemeinde Obervellach sich zum erstenmal entschlossen hatte, das Altarwerk ihrer Kirche nach Wien zur Restauration zu geben. Bei dieser Gelegenheit wurde die Signatur »Joannes Scorel hollandius« und das Datum 1520 aufgefunden; dem erstaunten Forum der Gelehrten ergab sich damit das unzweifelhafte Dokument einer ersten »vorromanistischen« Periode des berühmten Hauptvertreters des Romanismus in den nördlichen Niederlanden, von dem man bis dahin hatte annehmen müssen, daß seine Anfänge bereits vom neuen italianisierenden Stil beschattet gewesen seien. In den Kunstzeitschriften der achtziger Jahre hallt es denn auch von dem seltenen Funde wider, es entfacht sich eine Polemik darüber, ob der »frühe Scorel« mit dem Meister des Marientodes gleichzusetzen sei — uns Heutige mit angenehm überheblichen Gefühlen über die Fortschritte der Stilkritik im allgemeinen erfüllend — und der Meister steht für ein Jahrzehnt im Brennpunkt des zünftigen Interesses. Ein schöner Aufsatz von Carl Justi, aufschlußreiche Widerlegungen der Semper-Thomann-Wurzbachschen Marientodmeistertheorie durch Bode und Scheibler blieben als positive Ergebnisse jener Debatten zurück. Mit der seltsamen Periodizität, die der Kunstschreibung eignet, tritt Scorel ebenso plötzlich wie er aufgetaucht wieder vom Schauplatz des Interesses ab. Und während seine südniederländischen Widerspiele Gossaert und Orley, seine Schüler Heemskerck und Moro längst monographisch festgelegt sind, blieb er auf gelegentliche Erwähnungen in Ausstellungsberichten, in Galeriewerken u. dergl. beschränkt. In seinen »Studien zur Entwicklungsgeschichte des Malers Jan Scorel« (Tübinger Diss. 1908) beginnt Binder, ein Postament für einen Scorel zurechtzurücken, doch blieb er die Gestaltung seines Meisters selbst bis heute schuldig.

Im Augenblick liegt der gleiche äußere Anlaß vor, sich mit Scorel und dem Obervellacher Altar zu befassen, wie vor 37 Jahren: die Gelegenheit scheint günstig, das Urteil über das ebensoviel zitierte wie wenig gekannte Werk an der Hand des Originals zu revidieren.

Den Kritikern von damals war von vornherein klar, daß ein Jugendwerk, das den »echten noch unverfälschten und unverwelschten nordischen Scorel vor Augen führt« (Justi), auch qualitativ an der Spitze des Scorelwerkes marschieren müsse. Es klingt hier die im Zeitalter Hegels und der Romantik wurzelnde, durch den Namen Karl Schnaases am deutlichsten bezeichnete Kunstauffassung nach, bei der das rein künstlerische Element hinter dem nationalen zurücktritt und der Romanismus nur als Treubruch an heimischer Art verstanden und verurteilt wird. Seither hat sich die Wertung jener widerspruchs- und gestaltungsreichen Epoche nordischen Kunstschaffens von Grund auf gewandelt: das Phänomen Romanismus erscheint als das notwendige Mittelglied zwischen der Malerei des 15. und des 17. Jahrhunderts, hinter der Zerstörung wird die aufbauende Arbeit sichtbar, man müht sich, im »Verfall« das zu erkennen, was jung und zukunftsvoll ist. Es war vor allem Heidrich, der von der klaren Warte seines historischen Überblicks wieder und wieder darauf gewiesen hat, daß die Entwicklung der niederländischen Kunst im 16. Jahrhundert nur scheinbar einen Bankerott des schöpferischen Vermögens der Vorzeit darstellt, während sich in der Tat hier die große Kunst der Zukunft vorbereitet. Dabei sieht Heidrich die Schöpfungen des Romanismus selbst noch mit den Augen der Schnaase-Justi'schen Generation, als »alles in allem ohne eigenen Wert, bedeutend nur dadurch, daß diese Künstler ... für die Zukunft, für die Verwirklichung des Ideals einer neuen freieren Kunst arbeiteten«. In den letzten Jahren hat sich der Zeiger des Zeitgeschmacks wieder um ein Stück weitergeschoben: man darf es nun wagen, die Denkmale jener Richtung an und für sich zu werten und sie — ohne des Sakrilegs beschuldigt zu werden — mit den reinnationalen Schöpfungen vom Ausgang des 15. und Beginn des 16. Jahrhunderts wägend zusammenzuhalten.

Der Obervellacher Altar zeigt im Mittelbild eine Darstellung der Sippe Christi, ein ruhiges Beieinander von heiligen Personen, deren Züge leicht porträthaft gefaßt sind. Nirgend ein Ansatz zu einer Handlung, zu Beziehungen zwischen den einzelnen Personen, keine kunstvoll gebauten Gruppen, keine Überordnung eines Agierenden den anderen gegenüber. Es ist das alte, seit Geertgen unverändert überkommene Schema des nordischen »Gruppenporträts«, aus dem nur ein gut Teil der inneren Beseelung geschwunden ist, so daß das Ganze ein wenig lahm und zurückgeblieben wirkt. Der rechte Teil der Tafel zeigt die elfköpfige Menge in einer Ebene fast reliefmäßig angeordnet, vor einem mächtigen Häuserkomplex, der über den Köpfen der Dargestellten wuchtet und sie zu keinem rechten Dasein kommen läßt. Das Paar mit den drei Kindern zur Linken — am ehesten als »Gruppe« zu bezeichnen — steht bei einem jener starken Bäume

mit gewundenem Stamm und dichter, vom oberen Rand durchschnittener Blattkrone, wie sie als altes Requisit der holländischen Kunst von Mostaert bis Heemskerck und Dirk Jakobsz Verwendung finden. Links im Hintergrunde tut sich ein von Gebäuden umgebener Hof auf, mit den Personen vorn durch keine ausgebildete Zwischenzone verbunden. Auf den Innenseiten der Flügel sind rechts die heilige Apollonia, links der heilige Christoph geschildert; hier ist schon eher der Versuch gemacht, die Figuren mit der Landschaft in Zusammenhang zu bringen und das Auge allmählich in die Tiefe zu leiten. Apollonia — in hellvioletter, glitzernd bestickter Haube, deren schleierartige Tuchenden lilarosa schillernd im Winde wehen — steht vor einem See an Bergeshängen; die Formen der Landschaft werden nach der Tiefe zu langsam unbestimmter, bis sie am Horizont ganz in bläulicher Ferne verschwimmen, die gleichen bläulichen Ferntöne zeigt der Grund des Christophorus. Die Farbenskala des Altarwerks ist im allgemeinen eine vielgestufte, gebrochene Schillerfarben gehen einfachen Tönen vor, doch ist es schwer, sich ein Urteil zu bilden, da der Erhaltungszustand kein günstiger ist. Von den anmutigen Frauenköpfen des Mittelbildes — die in ihrer zarten Farbigkeit in der Tat dem Meister des Todes Mariä nicht unverwandt sind — zeigt sich kaum einer untadelhaft bewahrt: Rauch und Hitze der Altarkerzen, die vor dem noch treulich seinen Kultzwecken dienenden Bildwerk brennen, haben schwere Schädigungen verursacht. Die Mitteilungen der österreichischen Zentralkommission bezeichnen das Bild bereits 1879 als »leider sehr beschädigt« (Bd. V, p. XL); die Restauration, die Kustos Karl Schellein 1881 im Belvedere vornahm, wird von sachverständiger Seite schon damals als nicht gelungen bezeichnet (Rep. f. Kstw. XII. 1889 p. 41), so daß 1887 eine Nachbesserung durch Kustos Gerich erfolgen mußte (Mitt. d. Zentralkom. N. F. XVI. 1890., p. 31). Zur Zeit ist wieder eine Reinigung und Restauration geplant. Es wird gut tun, ihre Ergebnisse abzuwarten, ehe man sich daran macht, die Frage der eigenhändigen Autorschaft Scorels auch für die Außenflügel des Altars zu entscheiden. Die Rückseite des linken Flügels zeigt Christus an der Martersäule, den Leib rotbraun gefärbt und mit dunkelroten Blutstriemen in ornamentaler Regelmäßigkeit besetzt, die Beine sind verkümmert, als habe der Platz zu ihrer vollen Entwicklung nicht ausgereicht. Links schlägt ein pflasterbedeckter Scherge auf Christus ein und läßt an van Manders Beschreibung des »damals wohlbekannten Häschers Pier Muys mit listigem Ausdruck in seinem komischen Gesicht und einem bepflasterten Kopf« (auf Mostaerts Ecce homo, Ausg. v. Flörke I, p. 229) denken. Der rechte Außenflügel stellt die Kreuzschleppung dar; in der dichtgedrängten Menge fallen die Henkerfratzen zur Rechten auf — die Erinnerung an derlei Typen bei Geertgen von Sint Jans bringt den Rückschritt, den die holländische Kunst seither im Physiognomischen wie Psychologischen gemacht hat, schmerzlich zum Bewußtsein. Trotz fremdartiger Züge möchte ich dafür stimmen, die Komposition in ihrer Gesamtheit Scorel zu belassen, doch ist die Ausführung jedenfalls bemerkenswert weniger sorgsam als die der Innentafeln, die Farben oft von wahlloser Buntheit.

Alles in allem erscheint das Dreiblatt nicht als starke Leistung einer ungebrochenen, ihrer selbst sicheren Kunstübung, der man ein unverändertes Fortleben wünschen würde, sondern als die ein wenig erschlaffte und phlegmatisierte Kundgebung einer ermüdeten Tradition, der ein Zufluß neuer Kräfte bitter nötig scheint.

Die Eigenschaft, die die Geschichtsschreibung sich gewöhnt hat, dem Romanisten als vor allem verwerflich unterzuschieben, ist das »manierierte«. Wann setzt im Norden der Romanismus ein? Die Manieristen kat' exochen, jene Antwerpener Meister, deren Erkenntnis der mißverständliche Sammelname Herri met de Bles lange hinausgeschoben hat, müssen, nachdem das Chaos endlich durch Friedländer geordnet und gedeutet ist, vergleichsweise früh angesetzt werden, um und vor 1520. Ihre wildentfesselte Schnörkellust, ihre hemmungslose Gelöstheit haben sich als Ausläufer spätmittelalterlich gotischer Ziersucht erwiesen, durchaus unabhängig vom Süden. Auch die stürmische Gesinnung, die zur Zersetzung heimischer Überlieferung führt, ist eingeboren nordisch und findet sich in verwandter Weise in Holland bei Engelbrechtsen und Jakob Cornelisz, im Süden Deutschlands in der sogenannten Donauschule wieder. Der niederländische Romanismus setzt später ein, nach den Romfahrten der niederländischen Künstler, die erst in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts beginnen, und bedeutet eher eine Ablösung dieser spätgotisch ausschweifenden Art durch einen gebändigten und vernunftgemäßen Formalismus. Das irreführende Gleichsetzen der Begriffe Manierismus und Romanismus in den Niederlanden mag seinen Ursprung darin haben, daß die niederländische Romanismus in seiner äußeren Erscheinung am besten dem entspricht, was man in Italien unter Manierismus zu verstehen sich gewöhnt hat: jener Kunst der Nachahmer Michelangelos, die auch keineswegs karrikaturhaft, sondern durchweg beruhigt, korrekt, akademisch wirkt. Der grundlegende Unterschied zwischen diesem südlichen Manierismus und dem niederländischen Italismus liegt wiederum darin, daß die Manieristen in Italien ein Ende darstellen, während die nordischen Romanisten — schon als Vorläufer des Rubens — einen Anfang und eine Zukunft bedeuten.

Nachdem so der Versuch gemacht ist, die Begriffe zu umgrenzen, oder eigentlich den Worten einigermaßen umgrenzte Begriffe unterzulegen, sei mit ihnen dem Obervellacher Altar zu Leibe gegangen. Dabei zeigt es sich, daß der Altar allerdings mit Recht als vorromanistisch gekennzeichnet wird, daß jedoch gerade die Partien, die uns heut als die reizvollsten an ihm erscheinen und die zugleich das ausmachen, was in die Zukunft weist, am niederländisch nationalen Manierismus voll teilhaben. »Manieristisch« ist die zierlich geschmückte Apollonia mit ihren fliegenden und schillernden Schleierenden, manieristisch die Maria Cleophas der linken Gruppe des Mittelbildes in ihrer

kühngeschweiften grünen Sammethaube und den sich bäumenden und bauschenden Falten des reichen Gewandes. Manieristisch ist die Art, wie die Heiligen in spitzen Fingern ihre Attribute halten, manieristisch der phantastische Einschlag in den Landschaften des Hintergrundes. Derlei Züge vermochten wohl, das ermüdete Schema mit neuer Anmut zu umkleiden, doch genügten sie allein nicht, der inneren Leere und Erschöpftheit dieser Kunst auf die Dauer abzuhelfen. Um wirklich einen Schritt nach vorwärts zu tun, mußte die nordische Malerei auf dieser Stufe etwas von den Eigentümlichkeiten der wesensfremden und zugleich überlegenen Kunst jenseits der Alpen in sich aufnehmen. Für Scorel wurde die Berührung mit dem Süden dadurch besonders fruchtbar, daß der Boden seiner Kunst sich durch die holländischen manieristischen Tendenzen, wie sie in den Werken der Jakob Cornelisz, Engelbrechtsen und Lucas van Leyden üppig wucherten, für die Aufnahme gerade dieses Neuen wohl vorbereitet fand: der Sinn für das Schmückende, Repräsentative kam südlicher Art entgegen. Man darf dabei die tatsächlich übernommenen und angewandten romanischen Elemente bei Scorel nicht überschätzen; die Eigentümlichkeiten, die in seinen Spätwerken als besonders »verwelscht« gebrandmarkt wurden, sind oft nichts anderes, als die Auswirkungen eben jenes spätgotischen Manierismus, die sich nach der südlichen Befruchtung nur entschlossener offenbaren. Das gemeinsame Teilhaben am holländischen Manierismus ist es allein, was die Kunstübung Scorels der des Cornelis Engelbrechtsen — des blendendsten Vertreters dieser Richtung in der älteren Generation — so verwandt erscheinen läßt, daß Binder die Konstruktion einer Schülerschaft für nötig hält, im Widerspruch zu der Angabe van Manders, der Scorel als einen Schüler des Jakob Cornelisz bezeichnet. (Binders Hauptargument — die komplizierte Kombination einer Tafel der Beweinung Christi in der Münchener Pinakothek [Nr. 1468, ehemals Schleißheim], mit einem bei van Mander beschriebenen Bild, in dem das Figürliche als von Jakob Cornelisz, die Landschaft von Scorel ausgeführt geschildert wird und der kühne Schluß von den stilistischen Beziehungen der Landschaft des Münchner Bildes zu Engelbrechtsen auf ein Schülerverhältnis zwischen den beiden Künstlern — fällt damit zusammen, daß die Tafel sich in ihrer Gesamtheit als Arbeit des Engelbrechtsen erwies.) Das Neue, das Scorel in der Tat über die älteren Stammesgenossen hinaus seiner Kunst aus Italien zuführte, war in der Hauptsache technisches Rüstzeug, waren die positiven Errungenschaften der Anatomie, der Komposition, der Bewegung der Figuren — gerade der Elemente, ohne die die nordische Kunst sich überlebt und lahm gelaufen hatte.

Einige Beispiele des späteren Scorel seien herangezogen, um zum Beschluß versuchsweise zu demonstrieren, daß hier nicht nur ein »Fortschritt« im Sinne formalistischer Entwicklungstheorien vorliegt, sondern daß es sich in der Tat um malerisch reizvollere, seelisch lebendigere Schöpfungen handelt. Die »Darstellung im Tempel«, die sich in Wien als nächstes Vergleichsobjekt zum Obervellacher Altar bietet, vertritt Scorels geistreichsten Spätstil. Die Farben sind nun fast ausnahmslos gebrochen: ein Lichtblau, das zum Lila hinüberschillert, ein grünliches Gelb, ein bläuliches grün. Die Personen erscheinen von einer einheitlichen Lichtquelle aus durch einen grellen Strahl getroffen, so daß die Licht- und Schattenmassen sich in scharfen Kontrasten verteilen; das Gesicht der Frau mit dem Turban zur Rechten ist beispielsweise ganz in einen zusammenhängenden Schatten gelegt. Vieles in der Formensprache gibt sich sogleich als italienisch zu erkennen, so die griechischen Profillinien der Köpfe, das differenzierte Stehen auf Stand- und Spielbein, die Anordnung der Figuren schräg zum Grunde. Doch sind andererseits jene Beleuchtungsbestrebungen echt holländisch; sie finden sich — in weniger entschiedener Durchführung — bei Lucas van Leyden und weisen letzten Endes auf Rembrandt hin. Ebenso ist die Beweglichkeit der schlanker gewordenen Gestalten gotischen Ursprungs, nur durch einen Einschlag italienischer Eleganz gehoben.

Den Höhepunkt in Scorels Schaffen bezeichnet eine Gruppe von Porträts der dreißiger bis vierziger Jahre, deren Zusammenhalten mit den Bildnisköpfen des Obervellacher Altars weiteren Aufschluß über die Entwicklung des Meisters verspricht. Das Kaiser-Friedrich-Museum birgt ein Stifterporträt, mit sonnig leuchtender Landschaft, die auf die Holländer des 17. Jahrhunderts, auf einen Berchem, einen Aelbert Cuyp hinleitet. Das Gesicht des Dargestellten ist leicht und weich modelliert, fern von jener scheibenhaften Erscheinung der Köpfe des Obervellacher Mittelbildes. Die Rückseite der Tafel zeigt eine Lucrezia, schlank gestreckt, in kontrapostischer Drehung, mit antikem Profil; in den Falten der Gewanddrapierung wühlt das Licht wie in den Blättern eines frührembrandtischen Buches. Mit breitem Pinsel modelliert erscheint der bonzenhafte Männerkopf mit der niedrigen Stirn und den mächtigen Kinn- und Wangenpartien im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, das Fleisch ist in seiner Stofflichkeit neben der Gewandung und dem Fell der beigegebenen Tiere trefflich zum Ausdruck gebracht. Ein üppig repräsentatives Bildnis beim Earl of Pembroke — wenn irgend in der holländischen Malerei ließe sich hier der Begriff der Hochrenaissancegestaltung einführen — gibt den Dargestellten vor Draperie, die oberitalienische Engel halten; auch hier sind die schillernde Farbengebung und die Beleuchtung durch grelle Lichtakzente holländisch national. Die gleichen Engel zeigt das minder großartige und damit noch leichter als holländisch kenntliche Stück bei Wedewer in Wiesbaden. Männerporträts vor phantastisch manieristischer Landschaft — eines kam vor kurzem aus dem Münchener Kunsthandel in rheinischen Privatbesitz, ein anderes wurde seinerzeit mit der Coll. Fontaine Flament versteigert — schließen sich der Gruppe würdig an.

Eine überpurifizierende Kunstschreibung, die es sich zur Aufgabe machte, einmal in einem bestimmten Sinne festgelegten Meistern alles abzusprechen, was sich dem Schema nicht restlos einfügt,

hat eine Reihe der späteren Porträts und Historienbilder vom Werk des Scorel abzuspalten versucht. Abgesehen davon, daß ein Teil der Spätwerke gesichert ist — die Darstellung im Tempel z. B. durch Beschreibung bei van Mander — heißt ein solcher Schnitt den Werdegang eines Übergangsmeisters von der Art des Scorel von Grund auf mißverstehen. Es ist gerade das Bezeichnende dieses ersten nordischen Romanistengeschlechts, daß, während Stilwandlungen von so grundlegender Bedeutung sonst die Grenze zweier Generationen angeben, sie sich hier innerhalb des Entwicklungsganges ein und desselben Meisters abspielen. Scorels romanistische Bilder streichen, heißt — wie schon Cohen mit Recht betont (Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. XXV, p. 32) — an vierzig Jahre seiner Wirksamkeit ignorieren. Ich wage mich noch weiter als Cohen, indem ich versuche, dem Meister das Kasseler Familienbild und das Porträtpaar des P. Bicker und seiner Gattin (bei Baron Schimmelpenninck auf Haus de Poll bei Voorst) zurückzugewinnen. Die Bestimmung auf Heemskerck hat sich als unzutreffend erwiesen (vergl. auch Preibisz, Martin van Heemskerck 1911, p. 110, Anm. 65, zu dem Kasseler Porträt), und es findet sich in der Bildung und Anordnung der Figuren, in der farbigen Haltung wie in der Gestaltung des Raumes der fraglichen Bildergruppe nichts, was für Scorel — dessen Stil sich als wandlungsfähig erwiesen hat — unmöglich erschiene und die Aufstellung eines Notmeisters »des Kasseler Familienporträts« unabwendbar nötig machte. Die genrehafte Ausgestaltung des Porträtthemas scheint gerade Scorels Tendenzen gut zu entsprechen.

Solange der Fall »Jan van Scorel« auf dem augenblicklichen Standpunkt bleibt, d. h. solange der Obervellacher Ruine keine anderen bedeutsameren vorromanistischen Werke zur Seite gestellt werden können, wird man gut tun, ein Teil der legendären Bewunderung für den »jungen Scorel« abzuschreiben und auf den durch die stattliche Reihe seiner Werke seit langem bekannten, über den allzuvielen Theorien nie zu Recht geschätzten »späten Scorel« zu übertragen. Man sollte, wie mir scheint, den Versuch wagen, »primitiv« und »einfach« nicht immer nur mit dem Unterton des Lobes, »manieriert« und »italianisierend« nicht allein mit dem des Vorwurfs auszusprechen: es gibt eine Primitivität des Alterns, eine Einfachheit der Erschlaffung, ebenso wie es einen anmutig lebendigen Manierismus, einen auch im nationalen Sinne zukunftsvollen und triebkräftigen Romanismus geben kann. Dies ist es, was mir als letztes — freilich ein wenig negatives — Ergebnis der Revision des Obervellacher Altars zu bleiben scheint.

NEKROLOGE

Wir trauern über den Tod von **Adolf Philippi**, der nach langjährigem Wirken als Ordinarius für klassische Altertumswissenschaft an der Universität Gießen sich für den letzten Teil seines Lebens in den Ruhestand nach Dresden zurückgezogen hatte und in dieser Muße eine Reihe höchst wertvoller zusammenfassender kunstwissenschaftlicher Werke geschrieben hat. Oscar Eisenmann, der mit Philippi von Jugend auf befreundet war, wird ihm in der »Kunstchronik« einen Nachruf widmen.

Eberhard Freiherr von Bodenhausen ist plötzlich gestorben. Auch an dieser Stelle ist ein Verlust zu beklagen, da dieser Aristokrat, Gutsbesitzer und Majoratsherr, der sich ein Arbeitsfeld in dem größten deutschen Industrieunternehmen gesucht hat, ganz eigentlich Kunsthistoriker gewesen ist, wenigstens für kurze Zeit. Nach Beendigung seiner Studien in der juristischen Fakultät nahm Bodenhausen Anteil an der Förderung des Kunstlebens. Es war dies zur Zeit der Pan-Gründung. Er widmete sich ernstlich der Kunstgeschichte, hauptsächlich in Heidelberg, bei Thode. Das Ergebnis dieser Bemühung hat sich in unserer Literatur als dauerhaft erwiesen, es ist die Monographie über Gerard David, die 1905 bei Bruckmann erschienen ist, ein wesentlich kompilatorisches, aber mit Geschmack und sicherem Urteil durchgearbeitetes Buch, das gründlichste, das wir über einen altniederländischen Maler besitzen. Der Unermüdliche und Unbefriedigte wurde dann Direktor bei »Krupp«. In jüngster Zeit war zu vernehmen, Bodenhausen wäre von Essen nach Berlin übergesiedelt, und die Hoffnung regte sich, daß diese gesellschaftlich emporragende und kunstverständige Persönlichkeit die wieder gewonnene Muße irgendwie zu Nutzen des deutschen Kunstlebens verwenden würde. Nun hat sein Tod solche Hoffnung zunichte gemacht. *M. J. F.*

VERMISCHTES

Einen wunderschönen Brief hat **Hans Thoma** an die Freie (sogen. Liebermann-) Sezession in Berlin gerichtet. Er ist wert, in der Kunstliteratur dauernd aufbewahrt zu bleiben: »Daß mich die Freie Sezession zum Ehrenmitglied ernannt hat, freut mich sehr, und so lebhaft ich diese Ehrung zu schätzen weiß, so verbindlich ist auch mein Dank dafür. Ein bald Achtzigjähriger darf wohl solche Ehrungen unbedenklich annehmen, wenn sie auch von sich entgegengesetzt scheinenden Vereinigungen an ihn kommen. In meinem Alter kennt man keine Befehdungen mehr, die aus Meinungen und oft recht grauen Theorien entspringen, man kennt nur noch die frei gewordene Kunst, die ihr Recht hat, weil sie ein Spiegelbild der schaffenden Menschenseele sein will; die Zeit des Kampfes hat aufgehört, und ich sehe in allen Zweckvereinigungen der Künstler nur die Sorge um das Gedeihen der Kunst und ihrer Entwicklung, die nur in der Freiheit gedeihen kann. Als eine Art Rechtfertigung, daß ich bei vielen Vereinigungen Ehrenmitglied bin, erlaube ich es mir auszusprechen, daß, wenn ich je ein Kämpfer war, ich nur damit zu tun hatte, in stiller Art meine eigene Freiheit des Schaffens zu behaupten; wenn ich dadurch ungewollt auch zu einem Kämpfer für die Kunst im allgemeinen wurde, so kommt das von der Ausdauer, mit der ich gegen vielfache Gegnerschaft durch mein langes Leben hindurch mich behauptet habe. Künstler können ja doch nur gedeihlich ihrem Wesen nach schaffen, wenn sie sich frei, frisch, fromm und froh fühlen — vor solchem Schaffen kann keine Dogmakunst schädlich wirken. Wir müssen zu dem Vertrauen kommen, daß alle Bestrebungen in der Kunst aus dem ernsten Willen hervorgehen, das zu suchen und zum Ausdruck bringen zu wollen, was in der Seele meist unbewußt verborgen liegt und nach Gestaltung verlangt; wie die sich formt, können wir nicht überwachen, weiß es der Künstler meist vorher doch selber nicht. Mit gegenseitigem Vertrauen ist es möglich, über alle mitlaufenden Irrtümer hinweg zur guten Kunst zu gelangen. Mit deutschem Gruß ergebenst Hans Thoma.«

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 32. 24. Mai 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ADOLPH PHILIPPI †

Adolph Philppi, geboren 11. Januar 1843 zu Osterholz in der Provinz Hannover, der Altphilologe, Archäologe und Kunsthistoriker, hat am 5. Mai in Dresden seine Augen geschlossen. Als Professor in Gießen (von 1874—93) wenig über die Kreise seines ursprünglichen Faches hinaus bekannt, hat er sich später durch seine mit reichem Wissen genährten und sehr anregend geschriebenen Bücher über Kunstgeschichte, namentlich der Renaissance und des Barock, einen, man kann sagen, berühmten Namen gemacht. Ohne mit so tiefschürfenden Fachgelehrten wie etwa Jakob Burckhardt oder Schnaase wetteifern zu wollen, verstand er es doch, durch knappe und volkstümliche Darstellung die weitesten Kreise zu fesseln.

E. A. Seemann hat ihn verlegt und durch treffliche, illustrative Ausstattung seiner Bücher zu hohem Ansehen gebracht. Während des Krieges ist er vielleicht weniger gelesen worden, aber man wird ihn später wieder hervorholen. Es ist ein stupend fleißiger, außerordentlich viel wissender, höchst gewissenhafter Gelehrter mit ihm dahingegangen.

Seine Metamorphose vom Archäologen zum Kunsthistoriker ist ihm dadurch sehr erleichtert worden, daß er eine außergewöhnliche Perzeptionsfähigkeit mit einem eminenten Gedächtnis verband und schon als junger Lehrer im Jahre 1870 auf 71 in Italien neben der Antike auch die reichen Galerien von Florenz, Rom, Neapel u. a. eingehend studierte.

Er hat sich, nachdem er von Gießen abgegangen war, auch längere Zeit mit seiner Familie in Kassel aufgehalten und im Arbeitszimmer des Unterzeichneten, der damals Direktor der dortigen Gemäldegalerie war, seinen eigenen Schreibtisch gehabt und in aller Stille viel Nützliches geschaffen. Später nahm er seinen bleibenden Wohnsitz in Dresden, um Galerie, Kupferstichkabinette und Bibliothek für seine ausgedehnten Arbeiten zur Hand zu haben.

In Dresden hat er sich auch als Mitglied des Direktoriums der staatswissenschaftlich gerichteten Gehe-Stiftung wirksam betätigt.

Nicht berufen, auf seine Tätigkeit als Philologe und Archäologe kritisch einzugehen, kann ich doch sagen, daß er bei Erstellung seiner kunstgeschichtlichen Bücher das seltene Talent gezeigt hat, eine durch Worte schwer zu behandelnde Materie weiten Kreisen zugänglich und mundgerecht zu machen. Das haben wir ihm zu danken, denn das will viel heißen.

Seine gelesensten Bücher sind folgende: Die Kunst der Renaissance in Italien, 1897, 2. Auflage 1905; Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden, 1898; Die Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien, 1900; Rubens und die Flamländer, 1901; Die Blüte der Malerei in Holland, 1901; Florenz, 1903, 2. Aufl. 1908, englische Ausgabe 1905; Album der Dresdener Galerie, 1904, 2. Aufl. 1908; Album der Kasseler Galerie (gemeinsam mit dem Unterzeichneten) 1907; Die großen Maler in Wort und Farbe, 1910 — man sieht, ein reiches Bukett kunstgeschichtlicher Blüten.

In genealogischer Hinsicht wird es interessieren, daß Philippis Mutter Luise Kestner hieß. Diese stammte von »Werthers Lotte«, der Mutter seines Großvaters mütterlicherseits, ab. Auch Iffland gehörte zu seinen Vorfahren.

Philippi war nicht nur ein äußerst fruchtbarer und erfolgreicher Kunstschriftsteller, sondern auch ein liebenswerter Mensch und Freund.

O. EISENMANN.

ZUR HANDTEXTILAUSSTELLUNG IN DER KESTNER-GESELLSCHAFT HANNOVER

Nach dem Kriege der Waffen wird der Kampf auf dem Weltmarkt beginnen. Mit anderen Mitteln geführt, wird er nicht weniger erbittert sein als sein grausiger Bruder. Das deutsche Kunstgewerbe wird in diesem Messen der Kräfte eine bedeutsame Rolle zu spielen haben; da ist es ein dringendes Erfordernis, beizeiten ernsthaft zu prüfen, ob alle Mittel bereit, alle Forderungen der Zeit erfüllt sind.

Von vornherein lag es daher in den Absichten der Kestner-Gesellschaft, neben der bildenden Kunst das Kunstgewerbe nicht zu vernachlässigen. Was Malerei und Plastik erobern, soll ja dort angewandt und ausgewertet werden. Das Kunstgewerbe ist von wichtigster sozialer Bedeutung, weil es in alle Schichten dringt, während Malerei und Plastik noch allzusehr im relativ engen Ausstellungsbetriebe wurzeln. Ein Volk aber, das hervorragende Werke der reinen Kunst in geschmacklos ausgestatteten Wohnungen zeigt, ist selbst bei den größten Leistungen in den freien Künsten noch nicht würdig, die Führung des Weltgeschmacks zu übernehmen. Denn heute kommt es nicht mehr auf Einzelleistungen an, sondern auf die geistige Einheit des gesamten Lebens. Wir wollen nicht mehr das schöne Detail, sondern das harmonisch geordnete Gesamtbild, nicht Geschmäcklertum, sondern Kultur. Alle Auswirkungen künstlerischen Bemühens sind nur Teilerscheinungen, die erst dann wesentlich werden, wenn ein allgemeines großes Gesetz sie unter einem umfassenden Baugedanken znsammenrafft.

So lautet vor der Handtextilkunst unserer Tage die entscheidende Frage: Ist sie zeitgemäß und ein Kind des neuen Wollens?

Durch die Beteiligung fast aller in Deutschland auf diesem Gebiete erfolgreich tätigen Kräfte konnte man diese Ausstellung als ein zutreffendes Bild der deutschen Handtextilkunst betrachten. In zahlreichen technisch schönen Arbeiten klangen Erinnerungen, besonders an das handarbeitsfreudige Biedermeier, noch allzu deutlich nach; in einer großen Anzahl von Erzeugnissen der Nadelkunst aber wurde das Wirken des neuen Geistes in erfreulicher Klarheit sichtbar. Die Bildstickereien von Frau Martha Worringer-Bonn, um nur einige wenige Namen zu nennen, die Krippenfiguren und Applikationen von Melly Joseph-Stuttgart, die straffkomponierten Wandbehänge von Frau Frank-Meisel und die mit männlichem Radikalismus vorgetriebenen Arbeiten von Frau Düllberg-Arnheim zeigten das neue Streben, über das äußerlich Dekorative ins ausdrucksvoll Empfundene vorzudringen. In diesen Arbeiten sind die alten überkommenen Gesetze durchbrochen. Das Technische hat sein Übergewicht verloren, und die durchgefühlte Form, die Verteilung der starken, ausdruckskräftigen Farben und der gesammelte Rhythmus der Linienführung wird wirksam. Hier ist derselbe Wille am Werk, aus dem heraus die Bilder eines Pechstein oder Seewald, eines Scharff oder Macke geboren sind. Ein neuer Idealismus reift hier heran, dem das innerlich Empfundene wesentlicher ist als die leere Geste des Dekorativen oder die glänzende Volte des Virtuosen. Es kann sich also nicht mehr darum handeln, in der Handtextilkunst die Technik weiter zu komplizieren, um das Handwerkliche schließlich zum Nadelkunststück zu erniedrigen. Es bedarf des inneren, des geistigen Fortschrittes, des einfachen klaren Willens, über die alten Erinnerungen zu neuen Eroberungen fortzuschreiten. Es bedarf des Mutes, der — anstatt über verlorene Schönheiten zu jammern — stolz aus sich heraus neue Schönheiten schafft.

Das gilt auch für die Art, wie wir uns zu kleiden haben. Die Modenschau, die die Kestner-Gesellschaft im Anschluß an die Handtextilausstellung veranstaltete, sollte die Blicke wieder einmal auf die Wichtigkeit dieser Frage richten. Die Magdeburger Kunstgewerbe-Schule zeigte die letzten Erzeugnisse ihrer Lehrklasse für deutsche Frauenkleidung, die mit Unterstützung des Staates ins Leben gerufen wurde und die nach diesen Proben sehr wohl geeignet erscheint, das alte Vorurteil zu brechen, als könne die reiche und elegante Dame nur von Poiret oder Paquin gekleidet werden. Künstler, die eine schöne deutsche Mode schaffen könnten, sind vorhanden. Das bewiesen die gezeigten Modelle, von denen einzelne in Schnitt und Farbe, in der Schönheit des Materials und der Gediegenheit der Machart einen gewissen Grad von Vollendung erreichen. Aber natürlich haben die vollkommensten Lösungen nur einen Sinn, wenn die deutsche Frau hier zugreift. Sie muß erst erkennen, daß die Gewänder des gallischen Künstlers gar nicht für ihr Temperament und für ihre Art des Sichgebens gedacht und daher im Grunde ebensowenig erfreulich für sie sind, wie die uniformierende Konfektionsware, die ihr jahraus, jahrein mit geringen Änderungen wieder aufgeschwatzt wird.

Vielleicht findet man, daß diese Dinge jetzt, da Völkerschicksale auf dem Spiele stehen, reichlich unwichtig sind. Aber wir haben uns in glücklicher Friedenszeit mit Lodenanzug und Alpenstange auf dem Markusplatz in Venedig allzu oft lächerlich gemacht und im Auslande mit unserem Äußeren genug Spott geerntet. Es ist nicht gleichgültig, ob wir »gut gekleidet sind oder mehr oder weniger geschmacklos kostümiert«. Ja, es ist nicht einmal gleichgültig, was für ein Kissen auf unserem Sofa liegt, denn in Äußerlichkeiten spricht sich ein gut Teil inneren Wesens aus: »Es ist nichts in der Haut, was nicht im Knochen ist.«

Die Kunst soll das ganze Leben bis zum geringsten Gegenstande des täglichen Bedarfs durchdringen. Aber es darf nicht die Kunst von gestern und vorgestern sein, so lieblich und erfreulich sie uns rückblickend auch erscheinen mag. Nur die Kunst von heute hat hier Recht, jene Kunst, die getragen ist von der neuen, ehrlichen, aufs Wesentliche gerichteten Gesinnung, die ganz bis ins tiefste Wesen der Gegenwart, der Jugend angehört. Auch der Krieg der Waffen wird ja nicht durch alte Petarden und Faustrohre entschieden, sondern durch den eisernen Willen nach vorwärts und die modernsten und neuesten Kampfmittel. Der deutsche Wille setzt sich durch in der Welt, wenn er jung bleibt und gegenwartsfroh und — vor allem — erfüllt vom neuen Geiste. Denn der Geist ist stärker als Panzerplatte und Geschütz, der Geist bricht Burgen.

Dr. PAUL ERICH KÜPPERS.

PERSONALIEN

Anläßlich der Eröffnung der Großen Berliner Kunstausstellung im Kunstpalast zu Düsseldorf am 11. Mai wurde den Düsseldorfer Malern **Ernst te Peerdt** und **Andreas Dirks** der Titel Professor verliehen.

AUSSTELLUNGEN

Stuttgart: Der **Württembergische Kunstverein** beherbergt im Mai Sammelausstellungen von Landenberger und Pankok. Die Pankokausstellung vereinigt in geschmackvoller Hängung eine Anzahl kleiner Landschaften der neunziger Jahre mit neuen Bildnissen. In ihnen zeigt Pankoks Stil sich vereinfacht, vertieft und gesteigert. Die flockige, lockere Malweise einiger älterer Bildnisse, wie z. B. des Generals Blume, ist endgültig überwunden. Die Zeichnung ist straffer, die Charakterisierung von einer unerbittlichen Sachlichkeit, die an die Art erinnert, wie Goya sein spanisches Königspaar behandelt. So in den Bildnissen des Musikschriftstellers Kühn und des Fabrikanten Susmann. Würdiger, repräsentierender, aber Zeugnisse der gleichen, rückhaltlosen Wahrheitsliebe, sind die Bildnisse von Karl Osthaus, Konrad Lange, Wilhelm von Scholz und der Frau Rosenfeld, das letzte in seiner Zusammenstellung von blaßroten, fliederfarbenen und blauen Tönen ein Beispiel der alten, sublimen Farbgebung Pankoks, durch die sich auch einige kleinere Kinderbilder auszeichnen.

Neben Pankoks beherrschter, straffer Malerei, die so gar keine Beziehungen zu dem Phantasiereichtum seines Kunstgewerbes verrät, erscheinen Landenbergers Werke reicher, wärmer, subjektiver und minder unfehlbar. Wie in Pankok das kühlernste Temperament des Westfalen, so zeigt sich in Landenberger das beweglichere, im Grunde

heiterere Wesen des Schwaben. Landenbergers Verhältnis zur Natur ist liebevolles Sichversenken. Vergleicht man Bildnisse Landenbergers, den Schultheißen von Winterlingen, den Bildhauer Fremd, das Brigittchen oder das große neue Selbstbildnis, mit gleichartigen Arbeiten Pankoks, so ist schwer zu entscheiden, wo das gediegenere technische Können liegt; die größere Wärme ist jedenfalls bei Landenberger. Jedem Bilde Landenbergers eignet ein poetischer Stimmungsgehalt; doch läßt sich in seinem Werke unschwer zwischen unmittelbar vor der Wirklichkeit entstandenen und komponierten Bildern scheiden. Mag es sich um eine Schöpfung aus der früheren Zeit der tonigen Malerei handeln, wie den Rosenstrauch, oder um ein reines Freilichtbild, wie den weißblinkenden Überlingersee mit den badenden Knaben (1913), oder um eine mehr die Lokalfarbe hervorhebende Arbeit der letzten Zeit, gleich Antäus empfängt er aus der Berührung mit der Erde stets neue Kraft. In der Wiedergabe des auf der menschlichen Haut, einem Gefieder, im Wasser sich spiegelnden Lichtes ist kein deutscher Maler ihm überlegen. Aber dieser realistischen Malerei stehen idealistische Absichten gegenüber, für die in Werken, wie den Amoretten und dem endlich wieder einmal ausgestellten Müller Radlauf mit der Prinzessin Ameleia (1907), entzückende Lösungen gefunden sind. In vielfigurigen Bildern, wie der Bergpredigt, mag wohl einmal die realistische Durchführung der Einzelheiten der Einheitlichkeit des Ganzen gefährlich werden. Um so deutlicher werden die Vorzüge dieser liebenswürdigen Kunst in den übrigen Gemälden und nicht minder den ausgestellten Zeichnungen offenbar. -a-

SAMMLUNGEN

Eine neue städtische Gemäldegalerie in Halle. Maurermeister Karl Lingsleben hat der Stadt Halle 100000 M. überwiesen zum Ankauf von drei Grundstücken, auf denen eine städtische Gemäldegalerie errichtet werden soll. Aus früheren Schenkungen sind bereits für die gleichen Zwecke 300000 Mark vorhanden.

LITERATUR

Jul. Dieffenbacher, *Die alemannische Malersippe Dürr.* Eine kunstpsychologische Studie mit 110 Abb. Freiburg i. Br. Verlag Breisgauverein Schauinsland. M. 4.50.

Als Festschrift zum 100. Geburtstag des badischen Hofmalers W. Dürr d. Ä. hat der historische Verein Schauinsland durch die Feder von Prof. Dr. Jul. Dieffenbacher eine umfangreiche Arbeit über die alemannische Malersippe Dürr bearbeiten und nun im vierten Kriegsjahr als stattliche Vereinsveröffentlichung herausbringen lassen. Solche weitverzweigten, über ein Jahrhundert und über ein ganzes Land sich ausdehnende Arbeiten können meist nur von der Spezial- oder besser Lokalforschung erschöpfend bewältigt werden, weil nur ihr fast ausschließlich die nötigen mündlichen und schriftlichen Quellen, die Überlieferung und die Akten so ausgiebig und restlos zur Verfügung stehen, daß ein trotz der forscherischen Kleinarbeit doch wirksames, großzügiges Gemälde vom Werden und Wandeln einer künstlerischen Sippe lückenlos gefügt und gestaltet werden kann.

Diese Arbeit, die sich über drei Geschlechtsfolgen von der Zeit der Nazarener bis in die Moderne hinein auf vier Glieder der Malerfamilie Dürr erstreckt, ist glänzend und mit dem schon an anderen kunsthistorischen Forschungen bewährten, eingehenden und aus allen Tiefen schöpfenden Sinn bündig geleistet worden. — Es ist ein feinsinniges, Licht und Schatten glücklich verteilendes Gemälde, das dem Streben und Können des Vaters, des Sohnes, der Tochter und dem Enkel (R. Großmann) gerecht wird, soweit deren Arbeitsgebiete unterschieden sein und auseinanderliegen mögen. Wir begleiten den Begründer der Künstlersippe aus seiner Schwarzwaldheimat Villingen an die Wiener Akademie zu Kupelwieser, sehen ihn 1840—42 in Rom und begegnen ihm von da ab in Freiburg, das er nach reicher Lebensarbeit als Historien-, Bildnis- und Gesellschaftsmaler und als Illustrator 1887 mit München vertauscht. Der 2. Teil der Arbeit ist dem Neuromantiker W. Dürr d. J.-München, der Bildnismalerin Marie Großmann-Dürr und dem Modernen Rud. Großmann-Berlin gewidmet. Dieffenbacher hat mit eingehendem Nachweis und reichlichen Wiedergaben die Werke und ihre Entstehungsgeschichte aus den persönlichen, Zeit- und Gesellschafts-Umständen abgeleitet und ein lichtvolles Dokument für die Malerei des 19. Jahrhunderts, sowie ein ebenso schlichtes, als würdiges und schönes Denkmal für die Künstler der Heimat geschaffen. *Beringer.*

Francesco Chiesa, *Die künstlerische Betätigung des Tessiner Volkes und ihr geschichtlicher Wert.* Aus dem Italienischen übersetzt von E. Mewes-Béha. Verlag des Art. Institutes Orell Füssli in Zürich. Preis 20 Frs.

Chiesa ist Dichter, Liebhaber der Künste und tessinischer Patriot. Kein Wissenschaftler, der geschichtliche oder kunstgeschichtliche systematische Darstellung verfolgt. Der Text des Werkes, der immerhin das Wesentliche darstellt, umfaßt knapp 14 Seiten. Er beschränkt sich auf eine poetische Charakterisierung der Tessiner Kunst und auf eine Aufzählung von Künstlern tessinischer Herkunft (wobei die Grenzen des Tessiner Landes willkürlich erweitert werden). Die Tafelbeigaben bringen eine stattliche Auswahl von bekannten italienischen Bauwerken und bildhauerischem Schmuck, die auf die Tätigkeit oder Mitwirkung tessinischer Künstler zurückzuführen sind. Die Beispiele des Mutterlandes fehlen, da diese, wie Chiesa bemerkt, bereits in der offiziellen Veröffentlichung über die Kunst im Kanton Tessin umfassend dargestellt worden sind. Das Ganze gemahnt an ein Dokument zur Feststellung des Anteils tessinischer Künstler an der gesamtitalienischen Kunst. Aber auch als Dokument, dem die schöne Aufmachung des Werkes entsprechen würde, hat die ganze Arbeit zu sehr den Charakter von zufälligen Stichproben. Es bleibt bei einem fragmentarischen Ansatz, der weit davon entfernt ist, die Versprechungen des Titels zu erfüllen. *Bernoulli.*

Der schriftliche Nachlaß des Anton Raphael Mengs. Ein Beitrag zur Erklärung des Kunstempfindens im spätern 18. Jahrhundert von *Ulrich Christoffel.* Basel, Benno Schwabe & Co. 1918.

Der Titel ist etwas irreführend. Ich ließ das Buch kommen, weil ich glaubte, darin werde der schriftliche Nachlaß des dereinst hochgefeierten Malers, dessen Werken der reisende Deutsche nicht nur in Deutschland und Italien, sondern auch in Spanien und Portugal begegnet, zum ersten Male in deutscher Sprache veröffentlicht, und diese Aussicht zog mich an. Denn ich gehöre zu denjenigen, welche auch eine holprige und ungefüge Äußerung über die Kunst von einem wirklichen Künstler selbst den klingendsten und bezauberndsten Reden bei Laien vorziehen, und wenn mir ein Flachmaler oder Anstreicher erzählt, warum seine Farben fleckig oder blaß werden mußten, dann höre ich ihm wirklich viel aufmerksamer zu, als wenn Ruskin oder Muther — um nur Verstorbene zu nennen — mir ihre philosophischen oder poetischen Gedanken über Kunst und Künstler mitteilen. Wie viel mehr also, wenn ein Mann, der trotz seiner heutigen Geringschätzung doch ohne jeden Zweifel ein

wirklich großer Künstler gewesen ist, zu Worte kommen soll! Leider aber geschieht dies nicht in dem vorliegenden Bande oder wenigstens nicht in dem erhofften Maße. Ulrich Christoffel führt das Wort, und Mengs liefert nur den Anlaß; er stellt sozusagen die Rohstoffe, aus denen Christoffel das Gericht zubereitet, wozu der Leser eingeladen wird. Allerdings lernt man daraus die Ansichten des Malers kennen und erfährt recht gut, wie er über die Antike und über die Meister der Renaissance dachte. Indessen wären seine eigenen Ausführungen vielleicht willkommener gewesen, besonders da man an den einzelnen Sätzen, die Christoffel in wörtlicher Übersetzung mitteilt, — Mengs schrieb seine Aufsätze italienisch — mit Wohlgefallen wahrnimmt, daß sie in einfachen und klaren Worten gehalten sind, was man von den Sätzen Christoffels leider nicht rühmen kann. Diese Anschauungen sind nicht das Privateigentum Mengs', sondern sie gehören so ziemlich allen seinen Zeitgenossen an, aber Mengs begründet sie anders als Winckelmann, Lessing und Goethe, eben weil er Fachmann ist und viel besser als auch die geistreichsten Laien weiß, auf was es in seiner Kunst ankommt. Es wäre zu wünschen, daß Christoffel, der jetzt dieses Gebiet besser als jeder andere kennen muß, uns in einem weiteren Bande kurzweg eine Übersetzung der Aufsätze seines erkorenen Helden gäbe. Die Schrift ist auf gutem Papier gedruckt, was in diesen Tagen leider besondere Erwähnung verdient, und mit acht sehr schönen ganzseitigen Abbildungen nach Werken des Malers geschmückt. *Karl Eugen Schmidt.*

FORSCHUNGEN

Ein vergessener Makart-Schüler. Bei der in Wien stattgehabten Auktion Miethke wurde ein interessantes Interieur, das kleine Atelier Makarts darstellend, verkauft; auf Grund der Signatur J. Berger weist es der Katalog dem bekannten Historienmaler Julius Berger zu, in Wirklichkeit ist es eine Arbeit des Salzburgers Johann Berger, der Schüler Pilotys und Makarts war und nach kurzem glänzenden Aufstieg geistiger Umnachtung verfallen ist. Er lebt in seinem Heimatsdorfe noch heute, von alten Kollegen aus jenen Tagen unterstützt, die die verheißungsvollen Anfänge des »genialen Berger« nicht vergessen haben. In Salzburger Privatbesitz finden sich sehr merkwürdige Bilder von ihm, in denen seine unverkennbare, vielfach an Romako erinnernde hohe Begabung z. T. schon in Zersetzung begriffen ist. Mir fehlen augenblicklich alle Hilfsmittel, weitere Angaben über den unglücklichen Künstler zu machen, aber diese Zeilen möchten doch erwirken, daß ihm, dem das Leben so viel nahm, wenigstens das Werk unangetastet bleibe. *H. T.*

VERMISCHTES

Der Berliner Landschaftsmaler **Richard Eschke** hat für das Meereskunde-Museum in Berlin ein großes Wandbild vollendet, das den Vogelzug auf der Kurischen Nehrung im Herbst bei schwerem Wetter darstellt.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 33. 31. Mai 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

KUNSTSTEUERN

Der Staat braucht mehr als jemals heut Geld. Er streckt seine Arme nach allen Richtungen, wo er Steuerquellen erfassen zu können meint. Wir wissen alle, daß es nicht anders möglich ist, und jeder muß bereit sein, Sonderinteressen zurückzustellen, wo es um unerläßliche Notwendigkeiten der Allgemeinheit geht. Es ist kein Wunder, daß die Blicke mehr oder minder zuständiger Berater der Regierung sich dahin richten, wo am sichtbarsten vor aller Öffentlichkeit Summen, die dem Bürger ungeheuerlich erscheinen, umgesetzt werden: auf die Kunstversteigerungen. Ist sich auch jeder Wirtschaftspolitiker im klaren darüber, daß die Gesamterträge des Umsatzes von Kunstwerken eine lächerlich geringe Summe im Volkshaushalt darstellen, und der kulturfeindliche Charakter ihrer Sonderbesteuerung auch nicht durch die Höhe des Ertrages in etwas wenigstens ausgeglichen wird, so mag sich der Einsichtige mit dem Gedanken einer Vermengung der schwer zu trennenden Begriffe von Kunst und Luxus abfinden und eine Umsatzsteuer als möglich und gerecht empfinden. Falsch und ungerecht allerdings ist es schon, daß Luxuswaren unterhalb einer gewissen Preisgrenze freibleiben sollen, denn wenn die Steuer einen nennenswerten Ertrag bringen soll, so kann sie es nur durch den Massenumsatz der billigen Waren, nicht durch die relativ selteneren Verkäufe teurer Gegenstände. Was aber weit wichtiger in unserem Sinne ist, diese Steuer muß als eine direkte Begünstigung der Schundwaren gegenüber dem Qualitätserzeugnis wirken. Sie ist in Wirklichkeit kunstfeindlich, während sie sich volksfreundlich gebärdet. Ein Luxus ist es ebenso, wenn der eine sich mit billigen »Nippessachen« umgibt, wie wenn der andere Renaissancebronzen kauft. Aber während der Kunstbanause, der ganz gut ein paar Pfennige oder Mark mehr bezahlen könnte, frei ausgeht, wird der Sammler, der den nationalen Kunstbesitz vermehrt, mit einer Ausnahmesteuer, die wie eine Strafe wirkt, belegt.

Immerhin — das sind erträgliche Ungerechtigkeiten, erträglich darum, weil sie kaum genügen werden, das Sammlertum ganz zu erdrosseln, und weil angeblich das Volksempfinden, das auf gewisse Auswüchse und wirkliche und vorgebliche Mißstände des Kunstmarktes aufmerksam gemacht worden ist, diese »Strafsteuer« verlangt. Aber neuerdings taucht in leider schon sehr bestimmter Form wieder einmal der Gedanke einer Besteuerung nicht nur des Umsatzes, sondern des Kunstbesitzes auf. Der Abgeordnete Gothein veröffentlicht im »Berliner Tageblatt« vom 24. Mai seinen Antrag einer solchen Luxusbesitzsteuer, der nach seinem Wunsche an die Stelle der Luxussteuer im Kleinhandel treten sollte. Die Schlußworte seines Aufsatzes lauten: »Bei der Stimmung im Reichstage ist freilich anzunehmen, daß man den Antrag in eine Resolution umformen und die verbündeten Regierungen auffordern wird, bei der Vorlegung einer Reichsvermögenssteuer das nichtwerbende Mobiliarvermögen in der vorgeschlagenen Form heranzuziehen.«

Wir sind nicht in der Lage, nachzuprüfen, wie weit diese Behauptung den tatsächlichen Verhältnissen entspricht. Wir wollen es nicht hoffen, daß die Dinge auch nur so weit gediehen sind. Aber die Pflicht gebietet uns, die Vorschläge des Abgeordneten zu prüfen und die Öffentlichkeit sowohl wie vor allem die gesetzgebenden Körperschaften auf die schweren Gefahren einer solchen Kunststeuer hinzuweisen.

Der Antrag verlangt für »Kunst- und Sammlungsgegenstände« eine Steuer von 0,75 $^0/_0$, die als Jahresabgabe zu erheben ist. Die Abgabe soll ermäßigt oder erlassen werden können, wenn die Erhaltung solcher Sammlungen einem künstlerischen oder wissenschaftlichen Interesse dient. Von der Steuer befreit sind 1. Einrichtungen von Geschäfts- oder Berufsräumen, 2. zur Weiterveräußerung oder im Betrieb des Steuerpflichtigen zur Verwendung kommende Gegenstände.

Wer mit den Verhältnissen des Kunsthandels und des Kunstsammelns einigermaßen vertraut ist, wird schon beim ersten Lesen die Unhaltbarkeit dieser Vorschläge erkennen. Aber wir wollen in aller Ruhe in eine Prüfung eintreten. Da die Steuer ja offenbar nicht nur für die paar Dutzend Multimillionäre gemacht ist, deren Zahlungsfähigkeit sich unserer Beurteilung entzieht, wollen wir als Beispiel den Fall des soliden, kleineren Sammlers zugrunde legen, wie er ja glücklicherweise auch heut noch häufiger ist, als die größere Öffentlichkeit, die immer nur an die bekanntesten Sammlernamen denkt, zu wissen pflegt. Männer wie Beckerath und Gumprecht gehörten zu diesem Typus, der um die Einbürgerung der Kunst in Deutschland sich mehr Verdienste erworben hat als Leute, die lediglich zu repräsentativen Zwecken und mit unbeschränkten Mitteln Sammlungen anlegen. Nehmen wir an, es habe im Laufe der Jahre durch Aufspeicherung und Wertsteigerung eine Sammlung sich gebildet, die einen Wert von einer Million Mark repräsentiert, bei einem Jahreseinkommen des Besitzers von 20000 M. Das Verhältnis dürfte keineswegs ein ungewöhnliches sein. Nach dem Antrag Gothein würde die jährliche Steuer 7500 M. betragen. Rechnet man die übrigen Steuerlasten hinzu, so bliebe dem unglücklichen Sammler nur mehr ein kleiner Bruchteil seines Einkommens für die ständig sich verteuernde Lebenshaltung. Er stände also vor der Alternative, entweder zu verhungern oder zu verkaufen. Er wird

vermutlich das Zweite wählen. Aber er wird sich nicht allein in diese Notlage versetzt finden. Sofort nach Einführung der Steuer würde der Kunstmarkt durch ein ungeheures Angebot überschwemmt werden. Käufer würden fehlen, da niemand sich der Gefahr des Kunstbesitzes wird aussetzen wollen. Die Folge wäre ein rapider Preissturz. Das Ausland würde sich begierig auf den deutschen Kunstbesitz stürzen, der binnen kurzer Zeit abwandern müßte. Was aber in deutschem Besitz bliebe, wäre dermaßen entwertet, daß der Steuerertrag auf einen Bruchteil der erwarteten Summe reduziert würde. Die Steuer hätte die milchende Kuh, von der sie zu leben hoffte, selbst erschlagen und im ersten Jahre bereits mit Haut und Haaren aufgefressen.

Man wird uns entgegenhalten, daß diese katastrophale Folge durch den Steuerermäßigungs- oder Freistellungsparagraphen verhindert werden würde. Aber hier ergeben sich wiederum andere unübersteigliche Schwierigkeiten. Zunächst die Frage: Was ist eine Sammlung? Gehören dazu 10 Gegenstände oder 100? Und ist eine Sammlung von 300 Objekten, unter denen sich 6 von künstlerischem Interesse finden, als Ganzes freizustellen? Aber wenn sich auf diese Fragen vielleicht noch befriedigende Antworten finden ließen, so bleibt die andere: Wer soll und wie soll er entscheiden, wo »das künstlerische oder wissenschaftliche Interesse« beginnt und wo es endet? Selbst die idealste und gewissenhafteste Sachverständigenkommission würde eine unerhörte Bevormundung des Sammlertums bedeuten. Wir erinnern nur an Fragen der modernen Kunst, in der der eine als Schmiererei verurteilt, was der andere als höchste Offenbarung verehrt, der eine als jämmerlichen Kitsch bezeichnet, was dem anderen als edelste Kunst erscheint. Aber es steht im Bereiche der alten Kunst nicht so viel anders. Und es wäre jedenfalls eine unerhörte Ungerechtigkeit, wenn Werke holländischer Meister des 17. Jahrhunderts von drittem oder viertem Range oder saubere Dilettantenarbeiten unserer Zeit frei blieben, während Bilder von Nolde und Heckel, Munch und Matisse steuerpflichtig wären, weil der Kommission etwa die Richtung nicht paßte. Gerade die selbständigen Sammler, auch innerhalb der alten Kunst selbst, die gewohnt sind, eigene Wege und der Allgemeinheit voran zu gehen, wären in Gefahr, zu einer Steuer herangezogen zu werden, die den Protzensammlungen erspart bliebe. Ja, es wäre die Gefahr, daß gerade die Zahlungskräftigsten am leichtesten und sichersten befreit würden, weil ihr Geldbeutel es ihnen ohne weiteres erlaubte, nur solche Dinge zu kaufen, deren »wissenschaftliches und künstlerisches Interesse« von vornherein feststeht, während der kleinere Sammler, der selbständig kauft, Gefahr läuft, mit seinen bescheideneren Stücken keine Gnade vor der hohen Kommission zu finden. Man würde schließlich zu dem umgekehrten Prinzip gelangen wie bei der jetzt geplanten Kunstumsatzsteuer, die die billigen Stücke freiläßt, nämlich zu einer Freistellung aller teuren Stücke. Und wenn die Steuer sich bei rücksichtsloser Durchführung selbst aufzehren müßte, wie wir oben zeigten, so würde sie bei Anwendung dieses Ausnahmeparagraphen wiederum sich selbst illusorisch machen und zugleich zu unerträglichen Ungerechtigkeiten führen.

Daß schließlich die Freistellung des Geschäftsbesitzes zu Umgehungen der Steuer führen würde, sei nur nebenbei angemerkt. Denn schließlich würden es viele Sammler vorziehen, sich in das Gewerberegister eintragen zu lassen und damit eine immerhin mäßige Steuer zu zahlen. Fast jeder kommt gelegentlich in die Lage, Stücke abzustoßen. Wird ihm heute aus diesem Grunde zuweilen leichthin der ganz grundlose Vorwurf des Händlertums gemacht, so würde er dann diesen Namen gern auf sich nehmen, wenn er als Kunsthändler von einer Steuer befreit bliebe, die ihm als Kunstsammler die Erhaltung seines Besitzes unmöglich machte.

So viele Paragraphen, so viele Bedenken. Wir können und wollen nicht glauben, daß ein solcher Antrag jemals Gesetz werden sollte. Dann mag man es lieber treiben wie die Bolschewisten und alles Privateigentum konfiszieren. So bliebe wenigstens der Allgemeinheit erhalten, was dieses Gesetz außer Landes treiben müßte. Aber noch sind wir nicht so weit. Und wenn ein Abgeordneter der Linken, die sich doch so gern ihrer kulturellen Bestrebungen rühmt, in einer Zeitung, die nicht minder damit zu prunken pflegt, solche Anträge im Ernste zu vertreten unternimmt, so trauen wir unserer Regierung, die sachverständige Berater in ihrer Mitte zählt, niemals zu, daß sie so unüberlegt und so offen kunstfeindliche Gesetzmacherei üben wird.

LUDWIG SCHEIBLER

Am 7. Juni begeht in selbstgewählter Einsamkeit, zu Friesdorf bei Godesberg a. Rh., Ludwig Scheibler seinen 70. Geburtstag. Oft bin ich als engerer Landsmann von Fachgenossen gefragt worden: was macht Scheibler? Daß ein anerkannt erfolgreicher Gelehrter so plötzlich und fast unvermittelt sich zum Schweigen verurteilt, das vertraute wissenschaftliche Handwerkszeug in die Ecke stellt und mit einer Art von erbittertem Fanatismus neuen Forschungsgebieten, in erster Linie der Musikwissenschaft, sich zuwendet, erschien nicht nur merkwürdig, sondern sogar rätselhaft. Zuviel Persönliches spielte herein, als daß das »Warum« befriedigend beantwortet werden könnte. Dies darf jedoch ausgesprochen werden, daß ein Bedauern um das, was der Wissenschaft durch jenen Selbstverzicht verloren ging, nicht mit einem Bedauern des verdienstvollen Mannes verbunden werden darf. Viel heitere Gelassenheit, Überlegenheit des Urteils und eine absolute Geringschätzung von Titeln und von allem, was den Lebensweg des modernen Kunstweisen mit farbigen Wimpeln und Illuminationsgerüsten einfaßt, ist diesem Gelehrten und freien Manne, dem Kinde des Revolutionsjahres 1848, zu eigen. Es wäre nicht in seinem Sinne, heute ein Feuerwerk abzubrennen, nachdem es auch an absichtlichem Dunkel, seinen Verdiensten gegenüber, nicht ganz gefehlt hat.

Scheiblers Ruhm begründete seine Doktorarbeit.

Ihr Titel lautete: »Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460 bis 1500. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde bei der philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn vorgelegt und nebst den beigefügten Thesen verteidigt am 25. Mai 1880 von L. A. Scheibler aus Montjoie.« Opponenten waren, ein erlauchtes Triumvirat: Karl Lamprecht, August Kalkmann und Eduard Schwartz. Der »Lebenslauf« erläutert, warum der Doktorand erst in ungewohnt späten Jahren sich der Wissenschaften befliß. »Nach Bestehung des Abiturientenexamens war ich drei Jahre in der Lehre in einer Tuchfabrik zu Burtscheid und genügte dann meiner Militärpflicht zu Berlin. Wegen des gegen Ende meiner Dienstzeit ausgebrochenen Krieges konnte ich erst im Sommer 1871 in den Zivilstand zurückkehren und beschäftigte mich darauf drei Jahre in der Tuchfabrik meines Vaters zu Montjoie. Im Herbst 1874 bezog ich die Universität Bonn, zum Studium der modernen Kunstgeschichte.« Die Studienreisen führten nach der gleichen Quelle nach Deutschland, den Niederlanden, dem nördlichen Frankreich, Italien, schließlich nach Madrid und London. Von seinen Lehrern in Bonn, München, Berlin und Wien fühlt er sich besonders Karl Justi zu Dank verpflichtet. Unter den sechs der Dissertation angefügten »Thesen«, dem heute an den meisten Universitäten abgeschafften zopfigen Überbleibsel der alten Doktorpromotionen, ist nicht eine, die nicht dem Weitblicke des gereiften Mannes zur Ehre gereichte. Nichts wirkt so schnell als selbstverständlich wie die Errungenschaften der Bilderkenner. Um These I zu würdigen: »Hugo van der Goes ist sämtlichen Nachfolgern der van Eyck an Wert und den meisten derselben auch an Fruchtbarkeit gewachsen«, müssen wir uns in eine Zeit zurückversetzen, die dem Meister von Gent lediglich den Portinarialtar zuwies. Auch die These V: »Bei der Gruppierung anonymer Kunstwerke ist nicht zu skrupulös zu verfahren«, wirkt noch heute wie eine Überraschung, da sie scheinbar, aber nur scheinbar, der anerkannten Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit dieses Erzvaters der Kennerschaft von den altniederländischen und altdeutschen Gemälden zu widersprechen scheint.

Die Dissertation selbst muß noch heute als das Wichtigste bezeichnet werden, das, außer den Arbeiten von Ed. Firmenich-Richartz, für die Erforschung der Kölner Malerschule geleistet worden ist. Sie ist zugleich der Unterbau eines großen Teiles von Karl Aldenhovens Versuch einer Geschichte der Kölner Malerschule geworden, das solide Fundament, auf dem der oft schwankende Bau eines Mannes errichtet wurde, von dessen Hauptwerk Max J. Friedländer schonend sagte, daß es »mehr in der Welt der Gedanken als im Reich der Formen sich bewege, mehr erzählend als malend« sei. (Repertorium für Kunstwissenschaft 26, 1904, S. 78.) Der Anteil Scheiblers, der nur als Mitherausgeber des dazu gehörenden Tafelwerkes bezeichnet wird, an der eigentlichen Darstellung ist wesentlich größer, als im Texte zugegeben wird. Die Selbstlosigkeit und Uneigennützigkeit, mit der Scheibler sein handschriftliches Material und seine Photographiensammlung jedem Mitforscher zur Verfügung stellte, ist schon Jahre vorher, von Karl Woermann im 2. Bande der von ihm fortgeführten Woltmannschen Geschichte der Malerei (1882, Vorwort S. VII) ausdrücklich anerkannt worden. Wenn Aldenhoven indessen den ihm von dem Freunde vorgezeichneten Weg verläßt, gerät er fast regelmäßig in die Irre (vgl. die Abtrennung des imaginären »Meisters der hl. Ursula« vom Severinsmeister). Ich kann daher auch dem neuesten Forscher auf diesem Gebiete, C. G. Heise, nicht zustimmen, wenn er gerade dem stilkritischen Teile von Aldenhovens Buche, meines Erachtens dem schwächsten, »grundlegende Bedeutung« zuspricht. (Norddeutsche Malerei, Leipzig, Kurt Wolff, 1918, S. 127.) Mit zahlreichen Beispielen aus der Praxis ließe sich belegen, daß die so vollendet geschriebene »Geschichte der Kölner Malerschule« im Stilkritischen versagt und häufig genug aus verfehlten Prämissen Schlüsse zieht, die wie Kartenhäuser zusammenbrechen, wenn geübtere Augen das Bildermaterial unter die Lupe nehmen.

Die übrigen Arbeiten Scheiblers sind, wie man weiß, in verschiedenen Fachorganen, vor allem dem Repertorium für Kunstwissenschaft und dem Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen verstreut. Eine gewisse heute fast wieder wohltuend berührende Nüchternheit der Darstellung ist oft gewürzt durch eine Polemik, die den verfeinerten Nachfahren einigermaßen gröblich vorkommen dürfte. Den gesunden Humor, der sich so oft darin ausspricht, und den unbestechlichen Wahrheitssinn wird niemand übersehen. Pseudo-Gelehrte, wie Wurzbach und der schon vergessene Toman, der Verteidiger der Identität Scorels und des Meisters des Marientodes, waren, an Scheibler gemessen, unwürdige Gegner und verdienten wuchtigen Schwerthieb gewiß mit größerem Rechte als den Florettstoß des eleganten Fechters. Geirrt hat Scheibler, als er in seinem Spätling, dem vereinsamt gebliebenen Aufsatze über »Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904« (Rep. 1904, S. 524—573) Karl Voll, den im Persönlichen ihm Verwandten, mit ähnlicher Münze bediente.

Friedländer, der gerne und dankbar in dem rheinischen Forscher den Lehrmeister anerkennt, hat neuerdings an verschiedenen Stellen Abschließendes über den Begriff des »Kenners« geäußert. Scheibler gehört mit Eisenmann und Schlie zu einer älteren Gelehrtengeneration, deren Verdienste zu verkennen so unwürdig wie töricht wäre. Die Waffen, das Handwerkszeug, mögen heute geschliffener sein. Allgemeine Fortschritte, auch im Reiseverkehr, erleichtern die wissenschaftliche Arbeit. Und doch dürfen wir mit einem dem Neide ähnlichen Gefühl auf die Pionierarbeit jener Männer zurückblicken, die ein so herzlicher Enthusiasmus aus der Enge der Studierstuben in die Gemäldegalerien und Privatsammlungen führte. Nachdem eine allgemeine historische, kulturhistorische und ästhetische Kunstbetrachtung in etwas bildungsphilisterhafter Weise und gar zu üppig ins Kraut geschossen war, tat es not, daß Gelehrte

wie Scheibler kamen und mit jedem Ernst und aller Gewissenhaftigkeit sich dem Studium der Monumente hingaben. Er hat nie nach dem »unechten Strahlenkranz der Allwissenheit« (K. Woermann, Rep. 20, S. 423) gestrebt, und in dieser Selbstbescheidung liegt es nicht zum mindesten begründet, daß er, wie er den Begriff des Kenners mit neuem Leben erfüllte, als Kenner unvergessen bleibe. *WALTER COHEN.*

DRESDNER BRIEF

Eine umfängliche Ausstellung neuer religiöser Kunst findet man in der Galerie Arnold, in der Hauptsache eine Wiederholung der Ausstellung, die der stellvertretende Direktor der Mannheimer Kunsthalle Dr. Hartlaub für diese zusammengebracht und dort vor einigen Wochen gezeigt hat. Ob man angesichts dieser 84 Gemälde und 100 Blätter graphischer Kunst überhaupt von religiöser Kunst sprechen kann, ist eine Gewissensfrage. Näher kommt man der Wahrheit jedenfalls, wenn man sagt: moderne Malerei und Graphik, die sich an christlichen und biblischen Stoffen versucht hat. Das gibt im Vorwort zum Ausstellungskatalog auch Dr. Hartlaub zu. Er erklärt da, das Streben der heutigen jungen Künstler gehe dahin, in voller, ja gesteigerter Bewußtheit sich über das Wirkliche in seiner Bedingtheit und in seiner zufälligen Beziehung zum Auge zu erheben. Aber was den alten Primitiven, den alten gläubigen Meistern Gott befahl, die selbstverständliche Unbedingtheit, die die zerstreuten Erscheinungen der Welt einigte und band, suche das neue Künstlergeschlecht im eigenen wieder als göttlich verstandenen »Ich«. Hartlaub fährt fort: »Sie suchen. Wer dürfte sagen, daß sie schon gefunden hätten! Aber steckt nicht in einer solchen Auffassung der Freiheit, die den Geist im Ich als ein Übersinnliches ergreift und über die Materie setzt, ein Keim religiöser Empfindung sofern man diesen Begriff im weiten und wörtlichen Sinne lediglich als Gefühl des Wiederverbundenseins mit dem Übersinnlichen, nicht unbedingt schon als Frömmigkeit, Glaube, Heiligung des ganzen Selbstes begreift.«

Mancher religiös Empfindende wird diese Sätze vom »göttlich verstandenen Ich« und der »Freiheit als Keim religiöser Empfindung« als Sophismen, wenn nicht als Schlimmeres empfinden und die Frage, ob diese neue Art des Fühlens, Sehens und Gestaltens in irgend einem Sinne auf die christlichen Gegenstände angewandt werden dürfe, entschieden verneinen. Und fragt man sich, ob diese neuen Bilder den wirklich Gläubigen, den zum christlichen Dogma Stehenden irgend etwas sagen und bedeuten können, ob sie geeignet sind, in Kirchen als Altarbilder oder auch nur in den Umgängen aufgehängt zu werden, so wird man diese Fragen — zwei, drei Bilder ausgenommen — ganz entschieden verneinen müssen. Richtig ist nur, daß die jungen Künstler, wie selbst Dr. Hartlaub sagt, suchen; aber gefunden ist noch verzweifelt wenig. Und wo etwas wirklich religiös Anmutendes gefunden ist, da stammt es nicht aus dem Geiste unserer Zeit, sondern ist alten Zeiten nachempfunden, in denen noch echte Gläubigkeit und Dogmenfreudigkeit die Künstler zur Gestaltung drängte. Das gilt z. B. von Dietz Edzards Mariae Himmelfahrt mit zwei Engeln, einer stark verinnerlichten Darstellung des alten Vorwurfs, die denn auch ihren Platz in einem Gotteshause, der Pfarrkirche zu Retzschka, gefunden hat. Aber dieses Bild mit seinen asketisch mageren schmalbrüstigen Gestalten hat nichts zu tun mit »der Freiheit, die den Geist im Ich als ein Übersinnliches ergreift«, nichts zu tun mit unserer Zeit, sondern ist gotisch empfunden durch und durch. Dasselbe gilt von Edzards Christus am Kreuz, weniger vielleicht von der leidenden Madonna mit dem schlafenden Kind im Schoß. Innerlich empfunden sind diese gotischen Werke jedenfalls. So auch Erich Waskes Golgatha in grünlich-grauer Farbenstimmung, die Grablegung und der Christus auf dem sturmbewegten Meere, Bilder, die starke äußere Erregung aufweisen, aber wohl auch innere zu bewirken vermögen. Damit ist aber schon das Überzeugende unter den vorgeführten Werken so gut wie erschöpft. Alles andere ist, soweit das religiöse Empfinden gesucht wird, mehr oder minder gesucht, erquält, es sind farbige Versuche am ungeeigneten Gegenstand. Die Ostender Madonna von Erich Heckel — auf zwei Zeltplanen gemalt — ist herb empfunden, aber ärmlich und dürftig in Farbe und Linien. Emil Noldes Bilder aus der Legende der ägyptischen Maria sind schreiend in den Farben. Ansprechende Stimmungsbilder mit biblischen Szenen sind noch die Landschaft mit der klein angedeuteten Ruhe auf der Flucht von E. Segewitz (Karlsruhe) und der Hiob mit seinem Kind von A. N. Pellegrini (Basel). Noch können Carl Caspars Johannes auf Patmos und sein dreiteiliges Leiden Christi, Jagerspachers Auferstehung und Weißgerbers klagender Jeremias genannt werden. Farbig und im Rhythmus der Linien vermag auch noch der Fall unter dem Kreuz von Josef Eberz etwas zu sagen. Weitere Gemälde beweisen schließlich nur, wie würdelos gewisse Maler an die religiösen Gegenstände im Bewußtsein ihres Ich herantreten.

Besser als die Malerei vermögen sich die graphischen Verfahren mit den religiösen Gegenständen abzufinden. Wo nicht die Farbe als Selbstzweck erscheinen kann, sind die Künstler doch mehr gezwungen, auf das Wesentliche und Innerliche einzugehen, und so wird man Walter Klemms Lukas-Evangelium in Holzschnitt und Carl Caspars Passion in Steindruck größere Berechtigung zugestehen dürfen, sich als religiöse Kunst zu bezeichnen. In der Hauptsache aber hat die moderne Kunst zunächst noch auf diesem Gebiete einen elenden Schiffbruch erlitten. ꟽ

(Fortsetzung des Dresdner Briefes folgt)

AUSSTELLUNG DER FREIEN SEZESSION BERLIN

Zum Geleit gibt auf 47 Seiten der Katalog der Ausstellung literarische Beiträge von ungefähr einem Dutzend Autoren. Eine Art Leseraumersatz. Gute und bekannte Namen kritisieren und ästhetisieren über die

Kunst und ihre Zeit, über die Wertung in ihrer Gegenwart. Die Absicht, mit diesem Geleitwort die ungemeine Entfremdung des Publikums gegenüber dem Bilde, die man mit überflüssiger Tragik konstatiert, zu überbrücken, wird man schwerlich erreichen, wenn dem Publikum aus den verschiedenen Standpunkten, dem ästhetischen, dem soziologischen, dem historischen, dem pädagogischen usw., der Autoren eine verwirrende Meinung zurückbleiben muß, die vergleichbar derjenigen ist, ob der Geist die Zeit macht, oder die Zeit den Geist. Wenn der Soziologe uns die tiefe Tragik der Spaltung zwischen Kunst und Öffentlichkeit in den tiefen Klüftungen unserer gesellschaftlichen Kultur fundieren will, so gehört für den Kunstfreund immerhin schon einiger Mut dazu, die Ausstellung weiter zu besuchen, um die beseligende Deckung des Menschen mit dem Kunstwerk noch für möglich zu halten. Wirklich, es war wenig taktvoll, den Kunstfreund — oder gibt es nur »Kritiker« — so zu geleiten; nicht von den Autoren, deren Gesichtspunkte hier nicht interessieren sollen, sondern von der Ausstellungsleitung, die besser getan hätte, ihr Augenmerk auf eine sachliche Hand des Katalogs zu lenken. Denn eine dreimalige Gruppennumerierung, so daß ungefähr Nr. 1—20 dreimal vorkommen, erleichtert gewiß nicht die Orientierung. Wenn man also erst wissen muß, daß dies v. Seckendorf ist oder Breling und Trübner, um das Bild unter seiner Spezialnummer zu finden, kann dem Kunstfreund der Titel gleichgültig sein.

Und wieviel andere fruchtbare Arbeit hätte es gegeben: Jury und Hängekommission: wie dankbar wäre man ihnen gewesen, wenn sie es vermocht hätten, eine Proportion zwischen den stolzen Worten des »Geleits« und den Bildern herzustellen. Sagt doch eines der Geleitworte deutlich, daß der eilfertigen Mitläuferei mit einer Modeströmung die Qualitätsfrage gegenüber aufgeworfen werden muß. Über 50 Bilder wären dann dem Kunstfreund erspart geblieben, vor welche er sich jetzt, wie das bekannte Schopenhauerzitat in den Geleitworten fordert, hinzustellen habe wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was er zu ihm sprechen werde — oder war das alles nicht so gemeint? So stoßen und drängen sich aber die »Fürsten« ein wenig sehr und hängen wie vergessene Ahnenbilder in der Rumpelkammer, z. B. Saal V.

Die Ausstellung des vorigen Jahres zeigte deutlich, daß es der werdenden und kommenden Generation bereits gelungen ist, sich gegenüber der impressionistischen Gruppe durchzusetzen. Nur äußere Zeitverhältnisse mögen es ihr wohl diesmal nicht erlaubt haben, in gleicher Repräsentation aufzutreten. Denn ihre innere Arbeit ist an den guten Beispielen deutlich zu spüren. Mit einem Triptychon der Bucht von Monterosso läßt Pechstein eine reifende Entwicklung ahnen, weil hier sein einfaches Temperament, dessen tiefster Grund vielleicht gar nicht so expressionistisch ist, eine wirklich schauende Kraft gewinnt. Der Inhalt wird zu einer knappen, fast nur elementar andeutenden, Berichtung über menschliches Tun, und man denkt bei diesen eindrucksvollen Episoden des Fischerlebens am Strande an die Fresken Marées in Neapel. Wie eine solche Auffassung ihren eignen Raum, ihre eigne Farbe findet, das ist das beste Zeichen für das geschaute Erlebnis. Dann wird auch der kunstgewerbliche Flächenbann der Farbe weichen. Denn es ist eine Enttäuschung, wenn dieser neuen Kunst, die dem Ausdruckswert der Farbe wieder soviel tiefere Wirkungen gegraben hat, es doch nur gelingen sollte, alte bekannte Formeln zu wiederholen. In dem Gobelin, der Herbst, hält sich Pechstein noch ganz an den gesicherten Dreiklang von braun, gold und blau alter Gobelins. Von Otto Müllers Kompositionen könnte man sich nur eine Entwicklung versprechen, wenn irgend eine höhere Aufgabe ihn zu lebhafterer Teilnahme aufriefe. So liegt die Gefahr nahe, daß die ruhige vornehme Art seiner Farbe und Linien wählerisch und bloß rhythmisch wird. Caesar Klein hat seinen Expressionismus noch nicht auf eine Formel, viel weniger auf ein anschauliches Erlebnis gebracht. Seine Komposition von Mann-Weib-Affe konventioniert ebenso wie die Farbe. Ähnlich vermag auch Kurt Tuch sich schnell zu gewöhnen; die Legitimationspapiere der Eilfertigen sind zu überprüfen, sagt ein Geleitwort des Katalogs. Was vom süddeutschen Expressionismus gezeigt wird, kann an Intensität der Gestaltung nicht mit dem norddeutschen verglichen werden, kann, wenn es sich um das Porträt von Stückgold handelt, als billiger Kitsch übersehen werden. Hier oben ist der Bruch mit dem Impressionismus stärker geworden als unten in München. Daher gelingen dem Süden andererseits auch öfter Abrundungen wie der St. Sebastian von A. Weißgerber, die von einer Sicherheit getragen werden, zu denen die langsame Stetigkeit des Niederdeutschen erst zögernd gelangen wird.

Weniger intensiv war das Gefühl des Schauens bei dem jungen im Felde gefallenen G. v. Seckendorff. Aber leichter half ihm die Unbedenklichkeit jugendlichen Mutes aus der Nähe drängender Visionen und schenkte ihm eine illustrative Bildlust, die sich auch bei tieferen Szenen gern in Arkadien tummelt. Vielleicht wäre es seiner Bildlust gelungen, zu dem höheren Ernst anschaulichen Erfassens aufzusteigen, wozu ein paar gute Landschaften den Weg zeigen. Auch das Bildtalent Bangerters, der im vorigen Jahre mit der Varietészene auffiel und diesmal einen Damenringkampf und ein Karussell zeigt, könnte leicht im Illustrationsschema zum Stillstand kommen, wenn den Aufgaben von Licht und Farbe, die er sich stellt, ein bloß ausgleichender Blick gegönnt wird. Diejenigen, welche die Liebermanntradition hochhalten und welche im vorigen Jahre ein wenig ängstlich in die Nebensäle geflüchtet waren, treten diesmal wieder sichtbarer auf; ein jeder mit mindestens drei Werken — Brockhusen hat sein Licht wieder etwas gedämpft und die Gefahr, daß es den strengen Klang seiner Natur überschreit, scheint vorüber. Die derbe Einfachheit dieses herben Geschmackes hat aber doch nicht die Gefahr der leichten Effekte gekannt, denen Ulrich Hübner nur zu oft anheimfällt. Vornehmlich im Vergleich mit Fritz Rhein, der besonders in der Ansicht von Wismar mit vieler Aufrichtigkeit sich um die malerischen Mittel seiner klaren und ernsten Naturauffassung be-

müht, vermag die wirksamere Note Hübners nicht zu befriedigen. Daß dieser Gruppe, zu der auch Kardorf u. a. noch hinzutreten, W. Rösler genommen worden ist, ruft wieder aufrichtiges Bedauern hervor. In ihm war wirklich ein Stück Tradition frei und selbstbestimmend geworden. Sein »Weg im Grünen« darf das einfache Rodin-Citat der Geleitworte für sich in Anspruch nehmen: »Der Künstler ‚sieht‘: sein Auge, in engster Verbindung mit seinem Herzen, dringt tief in den Schoß der Natur.« Von Liebermann selbst sieht man neun Porträts: ein schönes Selbstporträt von ruhiger, fast skeptischer Gelassenheit in einem fahlen weißgrauen Licht, das ausdrucksvoll die Stimmung begleitet. Wenn er den Ausdruck der Menschen nicht in einem überraschenden Moment seiner ganzen Haltung zu fassen vermag, will sich für seine Porträtkunst nicht allemal der zwingende Eindruck einstellen. Nur in der Haltung des Kopfes des Generalfeldmarschalls Bülow, der wie ein Adler vorstößt, und in der eigentümlichen Versunkenheit des Herrn H. mit den flackernden Augen genießt man die ganze Stärke eines unmittelbaren Erlebnisses. In Farbe und Licht geht dieser letzte Stil mehr auf tonale Bindung aus, so daß die Farbe oft nur wie ein Nachtrag zur Form aussieht. Nur in einer Gartenansicht seines Hauses in Wannsee lebt die ganze Frische seines Malerauges. In dieser Umgebung vermag die anspruchslosere Naturempfindung des alten Hagen aus Weimar ihre Reize nicht voll zu entfalten. Von einem anderen, nun bald Achtzigjährigen, wie sich Thoma selbst in dem wohlwollend ausgleichenden Dankesbrief auf die Ernennung zum Ehrenmitglied der Freien Sezession nennt, sieht man die großen Bilder aus dem Jahre 1887, die »Musikanten« und das »Beschauliche Dasein«, welche einen Raum in Frankfurt schmückten. Bei aller Absichtlosigkeit auf dekorative Bindung stimmt Form und Farbe vortrefflich zusammen. Besonders ist die Einfachheit der Zeichnung in den Köpfen von einer lockeren Freiheit, die jedem Stilzwang dekorativer Wirkung ausweicht. Und die Schilderung der deutschen Kleinstadtfamilie auf dem großen Altan des Hauses, wie der Vater raucht, die Mutter strickt, die Kinder sich erzählen und Katz und Hund nicht fehlen, rückt von der spießigen Genremalerei ganzer Jahrzehnte meilenweit ab, nicht nur durch die anschauliche Gestaltung, mit der die Einheit dieser Gruppe gefühlt ist, sondern auch durch die Aufrichtigkeit der Gesinnung.

Am Schluß aber kehrt man zu dem zurück, dessen Kunst den Besucher am Eingang grüßt. Wilhelm Trübner ist dort ein Saal gegeben worden, um seinetwillen hat die Ausstellung ihren Wert. Zur selben Stunde steht beim Auktionshaus Lepke - Berlin sein Nachlaß mit hundertundsiebzig Bildern zur Schau, der noch besser als dieser Saal das gesamte Werk und dessen Entwicklung übersehen läßt (dessen Besprechung der Leser im Kunstmarkt dieser Nummer findet). Hier in der Sezession hängt ein Selbstbildnis in Rüstung. Es wirkt wie das Titelblatt zu seiner Biographie. Von vorn gesehen, mit unbeweglichen Mienen, festen Blicks geradeaus sehend. Eine Glut glimmt hier unter der Asche: Die Leidenschaft, die auch jeder grandiosen herben Einseitigkeit innewohnt. Ein Damenporträt mit Rose hängt zur Seite. Auch hier spricht der Mensch nicht mit uns, obwohl die Augen uns durchbohren wollen. Wie sein Handwerk nie seinem Material irgendwie geschmeichelt hat, so hat er seinen Menschen nie erlaubt, sich auf die weichen Reflexe innerer Stimmungen zu betten. So stand er auch vor der Natur. Wo andere mit holder Schwärmerei vom lustigen Spiel eines jungen Buchenwaldes gesungen haben und das Schauen zum Träumen werden ließen, bleibt er der fest und Geradausblickende, wie auf dem Selbstbildnis. Und noch seine Stilleben haben seinen festen, unbeirrbaren Blick. Neben dem Früchtestilleben in diesem Saal wirkt ein Stilleben von Schuch wie feiner Kunstgesang neben Naturgesang. Nicht eine Sekunde hat er der Palette erlaubt, ein Witzchen zu machen, sei es noch so geistreich. Wie andere einen Freskostil ohne Formenstilisierung hatten, so hatte dieser männliche Charakter einen Malstil ohne malerischen Stil. *W. KURTH.*

NEKROLOGE

In **Wilhelm Grohmann**, dem viele Freunde am Mittwoch das letzte Geleit gaben, hat das traditionelle Berlin eines seiner letzten Originale verloren. 1835 in Berlin geboren, wuchs er als Kupferstecher in die großen Jahrzehnte des einst so gefeierten Reproduktionsstiches hinein, die ihn selbst aber nicht mit emportrugen. Erst sein Duzfreund Anton v. Werner setzte ihn als Bibliothekar an der akad. Hochschule an die Stelle, die ihn zu einem der wunderlichsten Originale werden ließ, die die Jüngeren aus dem nachmärzlichen Berlin noch kennen lernen konnten. Er verwaltete sein Amt mit allen jenen Tugenden, die nur der schätzen kann, der eine Bibliothek für eine schöne Sammlung ohne Lesezweck hält. Den jüngeren Akademikern rief er spöttisch lächelnd zu: »Wollen Sie denn wirklich das Buch lesen, na nehmen Sie man, Bilder sind ja auch noch drin«. Oft mag dieser Spott richtig gesessen haben. Er brauchte nicht zu lesen. Zwei Generationen hatte er an sich vorübergehen sehen, war Freund von Menzel, Skarbina. Und wenn die Lexika Thieme-Becker, Müller-Singer versagten, bei ihm Auskunft über einen Berliner Maler zu erhalten, konnte man sicher sein — aber es war kein leichter Gang. Im alten Berlin in der Linienstraße wohnte er im dunklen Zimmer: eine Type von Hasenclever. Wenn er Memoiren geschrieben hat, so könnten sie den ganzen genrehaften Reiz der Zeiten haben, die er durchlebt hat. *W. K.*

Der Maler **Adolf Fischer-Gurig** ist am 22. Mai in Dresden gestorben. Er war 1860 in Ober-Gurig bei Bautzen geboren, besuchte von 1880—83 die Dresdener Kunstakademie und arbeitete bis 1887 als Meisterschüler bei dem berühmten Gebirgslandschafter Karl Ludwig in Berlin. Später hat sich dann der Künstler in Dresden niedergelassen und hier seinen Wirkungskreis gefunden. Seine Gemälde sind in verschiedenen sächsischen Sammlungen anzutreffen.

Der Düsseldorfer Maler **Richard Hoffmann** ist bei den letzten Kämpfen im Westen im Alter von 37 Jahren gefallen.

PERSONALIEN

Der Münchener Bildhauer **Ludwig Giß** ist als Lehrer für Kleinplastik an die Kunstgewerbeschule in Berlin berufen worden.

Zum **Präsidenten der Berliner Akademie der Künste** für die Zeit 1918/19 ist als Nachfolger Schwechtens der Bildhauer Prof. **Ludwig Manzel** einstimmig gewählt worden. Manzel war bereits 1912 bis 1915 Präsident der Akademie.

Als neuer **stellvertretender Konservator** der Kunstdenkmäler in Preußen ist Regierungsrat **Hiecke** ernannt worden, der bisher Landesbaurat und Provinzialkonservator der Provinz Sachsen war und nunmehr der Nachfolger des als ordentlicher Professor an die Technische Hochschule in Berlin berufenen Regierungsrates Blunck wird.

AUSSTELLUNGEN

Die »**Baden-Badener deutsche Kunstausstellung 1918**« zeigt auch diesmal wieder den gewohnten Charakter der mittleren Linie; neben den bewährten Altmeistern die aufstrebende, frische und kraftvolle Jugend, bei Vermeidung aller modernsten Extravaganzen und Entgleisungen, so daß wir ein abgeschlossenes, harmonisches Bild friedlicher, abgeklärter Kunstweise innerhalb der so stürmischen ruhelosen und verworrenen Zeitläufte erhalten. Aus der alten Metropole deutscher Kunst, München, dem aber von dem aufstrebenden Berlin erfolgreich der Rang streitig gemacht wird, heben wir hervor: den vielseitigen Lichtenberger, Schrader-Velgen, den eigenartigen, modernen Porträtmaler Julo Fehr, E. Liebermann, R. Nißl mit einem delikaten Stilleben, den von Haider und Thoma ausgehenden archaisierenden trefflichen Landschafter E. Steppes, Reifferscheid, den flotten Tiermaler Otto Dill und den originell-bizarren, reichbegabten Figurenmaler A. Henselmann. Berlin zeigt uns tüchtige Proben der renommierten Meister Kallmorgen, H. Hübner, Reifferscheid, O. Engel, Langhammer und Spiro. Dresden desgleichen von den bekannten F. Dorsch, Hans Unger und den geistreichen Figurenmalern Gelbcke und Wilckens; Stuttgart von Landenberger ein exquisites Stillleben, Amand Faure von ganz neuer Seite mit einem sehr fein durchgeführten »Gefängnishof«, Kapell und den großzügigen Stilisten H. Altherr mit Idealbildnissen und Kriegsszenen. Aus Straßburg stammen u. a. Stoßkopf, H. Jakoby und K. Jordan, sowie der treffliche Elsässer Sitten- und Gebräucheschilderer Hch. Ebel, dessen fein ausgeführte Kleinwerke auch in rein malerischer Hinsicht sehr beachtenswert erscheinen. — Daß schließlich die einheimische Karlsruher Malerei auf der Ausstellung eine überwiegende Rolle spielt, ist ja, zumal wenn wir an die jetzigen, den auswärtigen Zugang von Kunstwerken in hohem Grade erschwerenden, widrigen Transportverhältnisse denken, fast selbstverständlich. Nahezu alle bekannten Künstler, namentlich der jüngeren Generation, sind durch recht tüchtige, charakteristische Werke sehr gut vertreten, so daß es sich erübrigen dürfte, hier einzelnes namentlich aufzuführen. Sehr schön ist eine »Madonna im Rosenhag« von dem ewig jungen Altmeister Hans Thoma und eine überraschend vielseitige, gewählte Kollektion von Ludwig Dill, dem bekannten Gründer der Dachauer Schule. Die Plastik, die ja auf unseren Kunstausstellungen gewohnt ist, neben der Architektur, die Rolle des Aschenbrödels unter ihren Schwesterkünsten zu spielen, ist auch hier nicht allzu reichlich vertreten. — Eine sehr gute Sonderausstellung bietet uns Georg Schreyögg, der sich aus dem früheren klassisch gebildeten Münchener Hildebrandschüler zu seinem Vorteil in Karlsruhe zu einem selbständigen, eigenartigen Ausdruckskünstler entwickelt hat, ferner sind hier noch tüchtige Arbeiten von K. Albicker, Schließler, Bäuerle, Kiemlen, Muschwek und E. Wenck rühmlichst zu erwähnen. — Schließlich wäre noch in Kürze die sehr reichhaltige und wirklich schöne graphische Abteilung, die von jeher einen Glanzpunkt der Badener Kunstschau gebildet hat, hervorzuheben. Wir finden hier die besten Namen der deutschen vervielfältigenden und Zeichenkunst in mustergültigen Beispielen vertreten, wie M. Liebermann, Orlik, Kainer, Schmutzer, Schinnerer, Pankok, Bizer, Gelbke, Wirsching, Walter Klemm, Großmann, Eckener, L. v. Hofmann, Baudrexel, Riedel, Kupferschmidt u. a., um nur die wichtigsten aus der großen Zahl der trefflichen deutschen Graphiker hervorzuheben.

In der **Großen Berliner Kunstausstellung zu Düsseldorf** wurden zahlreiche Werke vom Preußischen Staate angekauft. In der Berliner Abteilung: M. Brandenburg, Abend; O. H. Engel, Blick auf Flensburg; H. Herrmann, Mädchen am Ziehbrunnen; U. Hübner (Freie Sezession), Die Havel bei Potsdam; H. Klohß, Tauwetter; Jos. Oppenheimer (Berliner Sezession), Weide mit Kühen; W. Röhricht (Freie Sezession), Stilleben; E. Spiro (Berliner Sezession), Vor dem Spiegel; L. Vordermeyer, Adler (Plastik). In der Düsseldorfer Abteilung: R. Bloß, 3 Radierungen; W. Hambüchen, Ebbe; J. P. Junghanns, Rast am Walde; Franz Köhler, Sandkuhle; A. Lins, An der Amper bei Dachau; J. Pallenberg, Gänsegeier (Plastik); W. Spatz, Auf der Mutter Arm (Zeichnung).

Die **Berliner Sezession** hat in ihrer diesjährigen Sommer-Ausstellung, die Ende des Monats Mai eröffnet wurde, einen Überblick über die **Berliner Bildnismalerei** während der letzten sechzig Jahre gebracht. Öffentliche und private Sammlungen haben das Unternehmen mit ausgezeichneten und zum Teil sogar unbekannten Werken unterstützt. Von älteren Meistern sind Magnus, Steffeck, Kraus, Gussow, Graef, Stauffer-Bern u. a. vertreten.

KRIEG UND KUNST

Rückgabe der geraubten Kunstwerke. Der Hauptausschuß der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft hat eine Eingabe an den Reichskanzler gerichtet, in der er dafür eintritt, daß in dem künftigen Friedensvertrage die Rückgabe aller seit 150 Jahren geraubten Kunstwerke gefordert und festgelegt werde. Den Kunstgelehrten sei es nicht schwierig, darüber ein ausführliches Verzeichnis aufzustellen. Gleichzeitig wird die Bitte ausgesprochen, man möge dafür sorgen, daß den deutschen Künstlern, wenn sie später wieder Studien in den uns jetzt feindlichen Ländern machen wollen, ihre künstlerische Tätigkeit nicht durch Ausnahmegesetze erschwert würde.

Die Fresken von Puvis de Chavannes in Amiens. Die berühmten Wandmalereien in Amiens, die neben den Fresken im Pantheon zu Paris zu den bedeutendsten Arbeiten von Puvis de Chavannes gehören, sollen aus dem Museum entfernt und weiter ins Land in Sicherheit gebracht werden. Es handelt sich um die beiden Gemälde »Concordia« und »Bellum«, die im Jahre 1861 entstanden sind und dem Künstler den ersten Erfolg brachten, dann um das 1866 gemalte Fresko »Ave Picardia nutrix«, und die erst 1882 vollendete Komposition »Pro patria ludus!«. — Auch die Glasmalereien der Kathedrale sollen entfernt werden. Kurz nach Pfingsten dürften diese Sicherheitsmaßnahmen bereits beendet sein.

Die Einschmelzung der Denkmäler. Die Not des Krieges zwingt uns nun doch, in unseren Denkmälerbestand einzugreifen. Wenn mit verständiger Hand zugegriffen wird, ist die Maßnahme beinahe zu begrüßen. Man kann auf diese Weise Dinge los werden, die man sonst nicht hätte zum Verschwinden veranlassen können. Von den Provinzial-Konservatoren sind Listen darüber aufgestellt worden. Die oberste Entscheidung liegt bei einer vom Kultusministerium eingesetzten Sachverständigen-Kommis-

sion, der unter anderen die bekannten Bildhauer Gaul, Manzel und Tuaillon angehören. Diese drei Namen geben schon eine Gewähr dafür, daß das wirklich Gute nicht angetastet wird.

VERMISCHTES

Der in Berlin lebende österreichische Bildhauer Prof. **Franz Metzner** arbeitet an zwei größeren Denkmälern, von denen das eine ein Lessing-Denkmal für Wien ist, das andere der Nibelungenbrunnen, der seinerzeit von den Wiener Stadtvätern abgelehnt wurde, jetzt aber nach entsprechenden Umgestaltungen vor der Modernen Galerie in Prag aufgestellt werden soll.

Zum **10. Todestage Walter Leistikows** hat **Max Liebermann** im Katalog-Vorwort der Freien Sezessionsausstellung folgende Gedächtnisworte geschrieben: »Im Juli werden es zehn Jahre, daß wir Walter Leistikow von den Räumen der Sezession und unter den Klängen der Eroika zur ewigen Ruhe begleitet haben; er war nicht nur der Gründer, sondern auch die Seele der Sezession. Bis zum heutigen Tage hat sich kein Ersatz für ihn gefunden, keiner, der gleich ihm den Gedanken, aus dem unsere Vereinigung entstanden ist, in sich verkörperte. Denn er war ein Idealist; was er tat, tat er der Sache wegen. Daher überwand er die ungeheueren äußeren und die nicht minder großen inneren Widerstände. Weil er frei war von Selbstsucht, konnte er selbstsüchtige Absichten der andern unterdrücken. Der Grundzug seines Charakters war Liebenswürdigkeit, nicht etwa der Form nach, sondern Liebenswürdigkeit des Herzens. Seine Geradheit konnte zur Grobheit werden, ohne zu verletzen. Das Wort Jung Stillings auf Goethe paßt auch auf Leistikow: ‚Sein Herz, das nur wenige kannten, war so groß wie sein Talent, das alle kannten'«.

LITERATUR

Carl Georg Heise, *Norddeutsche Malerei.* Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg. Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1918. 192 Seiten und 100 Tafeln.

Dieses Buch besteht aus vier Abschnitten, die annähernd gleich groß, verschieden von einander an Charakter sind. Der Stoff ist lokalhistorisch gegliedert. Die Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts mit den Anfängen im 14. und dem Auslaufen ins 16. Jahrhundert in Köln, in Westfalen, in Niedersachsen, in Hamburg, also im Nordwesten Deutschlands.

Von seiner Vaterstadt Hamburg ging der Verfasser aus. Mit dem Wunsche, einige Monumente hamburgischen Ursprungs kunsthistorisch einzuordnen, drang er in die nähere und weitere Nachbarschaft. Schließlich meinte er, Entdecktes und Erlerntes verschmelzen zu sollen, und tat gut daran. Das Kapitel über Köln ist vorwiegend kompilatorisch, danach wird der Text bis zum Ende immer selbständiger. Auch das Vertraute ist mit persönlicher Beobachtung und unabhängigem Urteil angesehen. Eine Überlegenheit über die Lokalhistoriker wird offenbar, da sich allenthalben derselbe Vorgang, die Umwandlung des Überlieferten bei Berührung der niederländischen Malkunst, abspielt, und der Verfasser die Erfahrungen von dort zum Verständnis der Erscheinungen hier verwertet.

So geschlossen, reich an Monumenten und in der Literatur bereits durchgearbeitet wie das Kölnische war das Westfälische nicht. Heise bahnt sich mit sorgfältiger Benutzung der tüchtigen Vorarbeiten den Weg zu einer zusammenfassenden Geschichte der westfälischen Malerei. Übrigens hat Schmitz (in Burgers »Handbuch«) dasselbe unternommen.

Schwieriger noch war die Lage in bezug auf Niedersachsen. Nicht nur, daß die kunstgeographischen Grenzen unsicher sind: die Vorarbeiten waren kärglich. Heise ist hier fast ganz auf eigene Beobachtung angewiesen und fördert die Kenntnis erheblich. In dem Altar von 1407 in der Jocobikirche zu Göttingen findet er einen erfreulich festen Punkt.

In diesem Abschnitt glaubte der Verfasser vor dem Aufbau allerlei abtragen zu müssen, polemisierend gegen Habicht, der sich in jüngerer Zeit rührig und vieles versprechend auf diesem Felde getummelt hat. Nicht zu allen Streitpunkten kann ich Partei ergreifen, weil ich nicht Gelegenheit hatte, die Behauptungen Habichts vor den Bildern nachzuprüfen. Die schärfere Beobachtung, das überlegene Urteil und das tiefere Gefühl für Verantwortlichkeit sind, wie mir scheint, auf seiten Heises, dem deshalb mein Vertrauen dort, wo ich nicht nachprüfen konnte, treu bleibt.

Wenn Habicht z. B. den Satz schreibt: »Hans Raphon hat sein Können in erster Linie Meistern wie Jan Mostaert und Quentin Massys zu danken...«, so hat er entweder diesen Zusammenhang erblickt und sieht unheilbar falsch oder aber er redet »nur so hin« und ihm mangelt —, was noch wichtiger ist als ein scharfes Auge.

In dem Kapitel über Hamburg ergänzt Heise aufs Glücklichste das von Goldschmidt und Lichtwark Erworbene. Über Meister Bertram spricht er nüchterner als Lichtwark, der in patriotischer Entdeckerfreude das Außerordentliche zu stark betont hat. Für die Maler, die nach Meister Franke in Hamburg tätig waren, leistet Heise annähernd, was Thode für die Nürnberger getan hat. Er kombiniert das in Urkunden Gegebene klug mit den, zwar nicht in Hamburg wohl aber anderswo und namentlich in Lüneburg, erhaltenen Altären. Manches bleibt Hypothese, wird aber deutlich als Hypothese formuliert. Mehrere Persönlichkeiten werden durch des Verfassers Bemühung bekannt, so Conrad de Vechta, Hans Bornemann und Hinrik Funhof, der in Hamburg ungefähr die Stelle einnimmt, die dem Meister des Marienlebens in Köln zukommt und der, wie Heise glaublich macht, bei D. Bouts in Löwen gelernt hat.

Die Verlockung war groß, alle Dinge von Bertram bis Funhof und weiter auf eine Schnur zu reihen und diese Schnur als den hamburgischen Geist zu bezeichnen. Heise aber schließt mit dem ehrlichen Satz: Eine hamburgische Malerei hat es nie gegeben. Der Ruhm, eine Stadtseele entdeckt zu haben, hat ihn nicht verführt, bewußt oder unbewußt die Linie zu überschreiten, bis zu der stilkritisches Studium ihn gebracht hatte.

Der Band ist nicht nur, was man so nennt, reich illustriert, sondern die 100 zumeist vortrefflichen Tafeln sind ein wesentlicher Bestandteil des Werkes und ermöglichen in allen Hauptpunkten die Mitarbeit und das Nachprüfen.

Max J. Friedländer.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 34. 7. Juni 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

FERDINAND HODLER †

Die Schweiz hat ihren größten Künstler verloren, und Deutschland trauert mit ihr an der Bahre eines Meisters, den es zu den Seinen zählte. Es wäre vor dem Kriege eine Selbstverständlichkeit gewesen, dieses Wort auszusprechen, aber man soll sich ebensowenig heute scheuen, es zu tun, wenn auch durch eine unbedachte und längst bereute Geste Hodler selbst sich uns Deutschen entfremdet hat, und wenn auch der Schweizer anders als früher, nachdem der Krieg ihn zwang, seine Grenzen zu schließen, das eigene Volkstum zu betonen liebt. Hodler war ein Schweizer, aber seine Kunst gehört, trotzdem er in der Westschweiz lebte, die ihre kulturellen Sympathien für Frankreich oft und gern erklärt, in den weiteren Umkreis germanischen Lebensausdrucks und Formempfindens.

Der nationale Charakter eines Kunstwerks ist nicht leicht nach gültigen Regeln zu bestimmen. Aber es ist kein Zufall, daß Hodler früh schon in Deutschland willige Bewunderer und Verehrer fand, während Frankreich sich seiner Kunst verschloß. Er warb um Anerkennung. Aber seine Ausstellung in Paris, die einzige, die er in Frankreich versuchen durfte, war ein ehrlicher Mißerfolg. Man hatte kein Verständnis für diese Kunst, die den Rhythmus dem Ausdruck opfert, die äußerlich hart und zuweilen beinahe unbeholfen schien, weil die Schönheit, die sie suchte, eine andere war als jene einzige, die der Franzose kennt und gelten läßt. Es wurde in Künstlerkreisen das böse Wort geprägt, diese Bilder seien deutsche Bierhausdekorationen, und so ungerecht es ist, man versteht, was es in all seiner übertreibenden Form zu sagen beabsichtigte, wenn man ein Werk Hodlers mitten hinein zwischen französische Bilder zu hängen versucht.

Aber es ist mißlich und es führt zu unrechten Schlüssen, solche Vergleiche zu ziehen, wie es von Gefühllosigkeit in künstlerischen Dingen zeugt, wenn ein deutscher Gelehrter die Namen Cézanne und Hodler auf einem Buchtitel vereinte. Das Wesen der Hodlerschen Kunst ist der antifranzösische Geist. Seinen Bildern fehlte jenes Maß und der sichere Rhythmus, der Formen und Farben in der Fläche bindet, ohne den der Franzose ein Kunstwerk nicht denken kann. Matisse, der als der Führer der heute lebenden Generation französischer Maler gelten kann, äußerte sich vor Jahren im Gespräch in dieser harten Weise über Hodlers Kunst, und es wird berichtet, daß er kürzlich von den Bildern, in denen Hodler eine kranke, sterbende Frau malte, nichts anderes zu sagen wußte als: »So etwas kann man nicht malen, soll man nicht malen.«

Die deutsche Kunst hat niemals dieses Verbot zu Recht erkannt. Ihr schien es immer, daß jeder Ausdruck des Seelenlebens in den Bereich des Darstellbaren gehöre, daß nicht ein unumstößliches Gesetz gebiete, die Form müsse die Leidenschaft bändigen, sondern daß umgekehrt auch die Leidenschaft die Grenzen der Form sprengen dürfe. In diesem Sinne allerdings verstößt Hodlers Kunst gegen das Gesetz des Rhythmus, das sie nicht als das höchste Maß jeder Kunst erkennt. Sie verstößt dagegen auch da, wo seine Gestalten sich in tänzerischen Kurven zu wiegen, die schwingenden Linien ihrer Umrisse sich in leichtem Spiele zu begegnen und wieder zu fliehen scheinen. Denn es sind Rhythmen einer gleichsam seelischen Harmonie, die solche Gruppen binden, und sie gelangen nicht zur Lösung innerhalb der Bildfläche und ohne Beziehung auf ein inneres Erlebnis, das ihnen zugrunde liegt, in ihnen zur Gestaltung drängt. Ein Bild von Hodler hat immer etwas Anregendes, es drängt sich dem Beschauer auf, es will sprechen, will persönliche Stimmungen seines Schöpfers vermitteln, löst sich nicht ab vom Grunde seiner Entstehung. Es bleibt niemals beschlossen in seiner ruhenden Existenz wie ein Werk des Poussin oder Cézanne, sondern es weist über sich hinaus gleich wie irgend eine Schöpfung des Van Gogh oder Munchs, die beide wie er zum germanischen Stamme der Kunst gehören.

Aber wenn Hodler als nationale Erscheinung diesen beiden sich nebenordnet, so bleibt der Stil seiner Kunst, der keineswegs identisch ist mit ihrem Charakter, den typisch neuzeitlichen Äußerungen jener beiden ententgegengesetzt. Denn Hodler war — man darf das heute sagen, und es braucht nicht notwendig als ein Vorwurf gedeutet zu werden — nicht eigentlich ein moderner Künstler.

Man hat für die jüngste Kunst unserer Zeit den Stilbegriff des Expressionismus geprägt, der so verführerisch ist, weil er den Charakter einer Richtung moderner Kunst gut umschreibt, so irreführend zugleich, weil er durchaus nicht ihr Wesen als Ganzes erfaßt. Es gibt keine französischen Expressionisten, sondern es gibt nur deutsche, und wenn andererseits Hodler mit Recht zu diesen gezählt wird, so ist er darum noch keineswegs zugleich auch ein eigentlich moderner Künstler. Denn Expressionisten gab es zu allen Zeiten, da dieses Wort nicht einen Stil, sondern einen Charakter bezeichnet, und der Stilbildung, die wir als die wesentlich moderne erkennen, widersetzt sich Hodler, dessen Kunst zahlreiche Elemente eines bewußten Archaismus enthält.

Wenn Hodler als ein spezifisch schweizerischer Künstler von seinen engeren Landsleuten gefeiert wurde, wie Boehle als spezifisch deutscher, so geschah es nicht darum, weil der eine und der andere die Wesenszüge eines Volkes in besonderer und voll-

kommener Weise verkörperte, sondern weil beide gleichermaßen Anschluß suchten an die Kunst früherer Zeiten, die man als die eigentlich nationale zu betrachten sich gewöhnt hatte. Hodlers schweizerische Landsknechte knüpfen nicht zufällig an die Gestalten des Urs Graf und Nikolaus Manuel Deutsch an, sondern sie stammen in einer unmittelbaren Linie von diesen ab. Nicht daß sie Kopien oder Nachahmungen wären. Aber Hodler hat sich bemüht, in Geist und Methode dieser alten Meister einzudringen, und er hat sich gewöhnt, zu zeichnen, wie sie es taten. Er geht in der Formung der Einzelfigur nicht von dem Gesetz des Bildganzen aus, wie es der Grundsatz alles modernen Kunstschaffens ist, sondern er schließt jede Figur in sich ab, und er setzt, wie oft jene alten Meister es taten, von denen er lernte, aus so gestalteten Einzelelementen, die auch als selbständige Bilder bestehen können, seine großen Kompositionen zusammen. Seine Figuren bleiben leicht wie in einer heftigen Bewegung erstarrt, und auch dies hängt letzten Endes zusammen mit dem Fehlen eines übergeordneten Gedankens rhythmischer Bindung und damit, daß nicht durch innere Beziehungen die Fläche selbst gleichsam lebendig gemacht ist, sondern die Gruppe als eine positive Wesenheit der Fläche, die als solche negiert ist, aufgedrängt wird.

Daß Hodler trotz dieser Wesenszüge seiner Kunst, die ihn grundsätzlich fremd in unserer Zeit erscheinen lassen, zu einem Führer moderner Malerei werden konnte, lag einmal rein äußerlich daran, daß er seine Palette aufhellte, vor allem aber an dem Umstande, daß sein Werk in eine Zeit traf, in der, zumindest in Deutschland, die Sehnsucht nach einem starken Ausdruck seelischen Lebens in der Kunst wieder erwacht war.

Von dieser Welle der Entwicklung wurde Hodlers Kunst emporgetragen, und sie erlangte eine Berühmtheit, die den Strömungen des Tages ferner stehende spätere Generationen auf das rechte Maß werden zurückführen dürfen. In der Schweiz gab Hodler der Malerei seiner Zeit das spezifische Gepräge und wurde damit zum führenden Meister, wie einst Burne-Jones n England es vermocht hatte. In Deutschland hat r nicht eigentlich Schüler gefunden. Wohl aber wurde sein Schaffen zur wertvollen Bestätigung verwandter Bestrebungen. Monumentale Aufgaben wurden ihm anvertraut. Für Jena, für Hannover malte er umfangreiche Wandbilder. Und die solche Aufträge vor Jahren dem Schweizer Meister zuwiesen, sollen heute nicht der Ausländerei geziehen werden, da in jenem weiteren Sinne, der vor dem Kriege galt und hoffentlich nach ihm wieder gelten wird, auch Hodler ein deutscher Künstler gewesen ist. *G.*

PERSONALIEN

Als Nachfolger Karl Volls wurde der außerordentliche Professor und Kustos der Architektursammlung in München, Dr. **Joseph Popp,** zum ordentlichen Professor für Kunstgeschichte und Ästhetik an der Technischen Hochschule in München ernannt. Professor Popp, 1867 zu Donauwörth geboren, hat über die Münchener Dreifaltigkeitskirche, über Stein e, Albert von Keller u. a. geschrieben.

Geheimer Hofrat Professor **Eugen Bracht** in Dresden hat vom König von Sachsen den Titel und Rang eines Geheimen Rates, Professor **Ludwig von Hofmann** den Titel eines Geheimen Hofrates erhalten.

Zu **Mitgliedern der Dresdener Akademie** der bildenden Künste sind ernannt worden: Professor Ludwig Dettmann (Berlin), Professor Albert von Keller (München) und Stadtbaurat Professor Hans Poelzig (Dresden).

AUSSTELLUNGEN

Leipzig. Ausstellung bei Beyer & Sohn. Am Pfingstsonntag wurde dort die erste eigentliche Gedächtnisausstellung für Toni von Stadler eröffnet. Sie gibt an 25 Ölbildern, mehreren Zeichnungen und 14 von den duftig zarten, jetzt ganz selten gewordenen Lithographien, zum Teil aus Privatbesitz, einen guten Überblick über das Schaffen. Einige ältere Werke wie »Abendrot« zeigen das Herauswachsen aus der älteren Münchener Landschaftsschule, speziell Schleich. »Brachland« läßt in den feinen rosa und grünen Tönen und dem weichen Auftrag die Erinnerung an die französischen Landschaften eines Renoir nachzittern. Der Höhepunkt scheint etwa 1900—1910 zu liegen und in den kleinsten Formaten. Das »Metellagrabmal« von 1910 ist wohl das allerschönste Stück von fabelhafter Größe, in Auffassung und Technik in aller Kleinheit. Ihm nähern sich »Der Regenbogen« von 1902, »Das Buschwerk in Abenddämmerung« von 1907, die zart graubraun und himmelblau gestimmten »Boote« 1910, das poesievolle »Alte Haus« und »Der Fischweiher«, bei dem höchster Intimitätsreiz ohne jegliche Kleinlichkeit erreicht ist. Interessant ist das Spätherbstmotiv im bayrischen Gebirge der Chemnitzer Kunsthütte von 1912 mit dem fast gleichen größeren aus Privatbesitz von 1915 zu vergleichen. Da wird man bestätigt finden, daß in den späteren Bildern und größeren Formaten eine gewisse kühle Gleichmäßigkeit der Mache, die spitzige Spritztechnik zunimmt, wenn die Werke auch immer noch Meisterschöpfungen sind. Man freut sich, neben den typischen bayrischen Fernblicken auch andere Motive wie »Bei Leyden«, »Gehöft im Grünen« zu finden (1915), von einer großen Vereinfachung der Linien. Die unvollendeten Bilder, wie »Windmühlen am Kanal« u. a. wirken bereits sehr stark. Man empfindet das Fehlen der spitz aufgesetzten Lichter, die der Künstler offenber erst zum Schluß aufzutragen pflegte, sogar teilweise angenehm. Zugleich geben die Bilder einen Einblick in die Arbeitsweise des Künstlers. Im ganzen bestätigt die Ausstellung, daß Stadlers Schaffen, zwar eng begrenzt, in der Entwicklung sehr behutsam, jahrelang fast gleichstehend war, daß aber Qualität und eigener Persönlichkeitswert es zu den besten Leistungen auf dem Gebiet der deutschen Landschaftsmalerei emporheben. Einige besondere Gaben, wie ein farbig apar' r Wandbildentwurf aus Klingers Akademiezeit, da- ..ildnis des Neffen von Slevogt von 1891, ein Meisterstück aus Weißgerbers impressionistischer Periode eine Strandpromenade von wunderbarer Farbendelikatesse, ein guter Schleich, ein frühes Kabinettstück von Kühl »In der Wirtsstube«, ein winziges aber hervorragendes Aquarell »Allee« von Liebermann, ein größeres »Mäher« von Vincent van Gogh, ein reizvoller Blick auf die Seine von Zeising, Der Zauberer von Oberländer u. a. m. schließen sich an. Die unteren Räume beherbergen Thomararitäten, wie das Ölgemälde aus Hildebrands Villa in Florenz von 1887, eine Landschaft mit Kühen von 1892, malerisch saftig und kraftvoll, Thomazeichnungen der 1880—90iger Jahre, wovon besonders die Rötelzeichnung eines sinnenden, nach rechts sitzenden Mädchens und die Zeichnung von Oberursel

hervorgehoben seien. Die große Zeichnung eines Frauenkopfes und einiger weiblicher Akte sowie besonders der »Athlet und Vagabund« aus seiner römischen Zeit von Klinger und der Nachlaß Greiners aus dem Besitz der Witwe und der Kunsthandlung, Ölbilder und Zeichnungen verschiedener Zeiten schließen sich an. Ein qualitiv dem besten Thoma nahestehendes Landschaftsbild »Weiden am Wasser« von dem kürzlich verstorbenen Münchener Poschinger sei hervorgehoben. Die graphischen Kabinette sind Erich Erlers Kriegsradierungen gewidmet. *H. Heyne.*

VEREINE

Kunstwissenschaftliche Gesellschaft in München. (Sitzung am 6. Mai 1918.) Herr Wölfflin sprach über Dürer und die Basler Holzschnitte. Die Frage, ob Dürer der Autor der Basler Holzschnitte (Ritter vom Thurn 1493, Narrenschiff 1494, Terenzzeichnungen usw.) sei, ist noch immer eine offene. Abgesehen von dem sachlichen Interesse, hat sie allmählich ein starkes methodologisches Interesse bekommen, da es doch merkwürdig ist, daß bei klar vorliegendem Sachbestand eine Einigkeit der Meinungen nicht erreichbar sein sollte. In letzter Zeit haben Friedländer, Waldmann, Pauli sich wieder entschieden zu Gunsten Dürers erklärt, doch fehlen noch immer durchschlagende Gründe. Das Hauptargument ist: wenn Dürer nicht der Autor sei, so müßte man einen anonymen Doppelgänger annehmen, der mit von Nürnberg nach Basel kam und neben Dürer nachher in Nürnberg wieder auftaucht (Revelationes S. Brigittae 1500, opera Roswithae 1501 usw.), und dieser Doppelgänger, der kein unbedeutender Künstler gewesen wäre, müßte sich doch irgendwie zu einer historischen Person verdichten lassen; Versuche derart (Röttinger) seien aber bisher fehlgeschlagen. Die Schwierigkeit liegt offenbar darin, daß man für alle Unstimmigkeiten in der Basler Gruppe die Jugendlichkeit Dürers verantwortlich machen zu dürfen glaubt, und andererseits bei den folgenden Nürnberger Schnitten »schlechtem Holzwerk« gegenübersteht, wo man das Anstößige dem nachlässigen Holzschneider zuschieben kann. Die Frage ist aber in ein neues Stadium getreten, seitdem in der Publikation von Dodgson zwei Serien von Holzschnitten von überwiegend guter, sogar ausgezeichneter Qualität aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zu bequemer Vergleichung vorliegen (»Holzschnitte zu zwei Nürnberger Andachtsbüchern.«[1]) Graphische Gesellschaft 1909), die zwar von Friedländer folgerichtig den echten Dürerwerken beigezählt werden, aber schon von dem Herausgeber Dodgson als nicht-dürerisch aufgefaßt worden sind. Durch eingehende Vergleichung gelangt der Vortragende zu dem Schluß, daß diese Holzschnitte in gleichem Maße wie sie von Dürers gleichzeitigen Arbeiten sich unterscheiden, die größte Ähnlichkeit mit der fraglichen Basler Gruppe haben.[2]) Unter Vermeidung allgemeiner Urteile über Qualität, Auffassung und dergl. wurden einzelne äußerliche, leicht faßbare Momente herausgehoben:

1. Der junge Dürer verwendet den Nimbus sehr selten und nie in der Form des Scheibennimbus (einzige — späte — Ausnahme im Veronicablatt von 1510, bei einer nicht-historischen Situation mit gewollt starrer Wirkung). In der Baseler Gruppe wie in den Nürnberger Andachtsbüchern ist alles nimbiert und zwar ist gerade der Scheibennimbus die herrschende Form (später stellenweise mit der Strahlenglorie kombiniert). Sogar eine besondere Gestalt des Scheibennimbus geht durch: die nach innen gezähnte Scheibe (neben der Scheibe mit dem Rankenkreuz bei Christus). Dies Motiv allein schon scheidet das echte Dürerwerk von dem angehängten. Vergl. die Brigittenholzschnitte usw.

2. Der auf tonige Wirkungen gerichtete Geschmack der Basler Schnitte (bei einer nur äußerlichen Durchführung indessen) ist immer beobachtet worden. Es finden sich die gleichen Methoden der Abschattierung in den Andachtsbüchern, z. B. das sachlich nicht gerechtfertigte Hellerwerden einer Wand nach oben. Dürer ist immer zuerst auf die sachliche Klarheit der Erscheinung bedacht gewesen. Man findet darum bei ihm auch nicht die Manier der bruchstückweise aufgetragenen Quaderzeichnung an verkürzten Wänden, wobei die Zeichnung gerade da plötzlich aufhört, wo sie am deutlichsten werden sollte, nämlich nach vorn zu.

3. Die Basler Schnitte verwenden häufig auffällige Schrägführungen von Wänden, grelle perspektivische Fluchtlinien in den weit aufgerissenen Fenster- und Türlöchern zu Seiten des Raumes, und die Möbel laufen gern schräg zur Wand. Derselbe Geschmack, wenn auch gemildert, findet sich wieder in den Andachtsbüchern, während Dürer früh, sicher aber in der Zeit nach 1500, die mehr flächigruhige Erscheinung sucht, verkürzte Mauern im Bilde nie einseitig dominieren läßt und die allzu lauten Verkürzungen in Türen und Fenstern vermeidet.

4. Dies führt zu der weiteren Feststellung, daß der Zeichner der Andachtsbücher (selbst in der späteren Serie) die Perspektive mit dem einen Verschwindungspunkt gleichfluchtender Linien überhaupt nicht anwendet, die Dürer doch seit Anfang des neuen Jahrhunderts überall durchführt.

Es lassen sich, wenn es nötig wäre, noch mehr Unterschiede namhaft machen, die alle zu dem Schlusse drängen, daß es in der Tat in unmittelbarer Nähe des jungen Dürer einen begabten »Doppelgänger« gegeben hat, der viel von Dürer angenommen hat und jedenfalls auch seinerseits eine Wirkung auf Dürer ausgeübt hat. Ihn zu benennen, mag augenblicklich noch Schwierigkeiten machen; auf der andern Seite aber, d. h. ohne diese Annahme, stößt man von vornherein ans Unerklärliche. Es ist natürlich, daß die Existenz eines Dürer so nahestehenden Jugendgenossen für die Kritik der Zeichnungen von einschneidender Bedeutung sein muß.

Was die Terenzzeichnungen in Basel anbetrifft, so ist in der neueren kunsthistorischen Literatur der Hinweis von Max Herrmann (Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 1914) zu wenig beachtet worden, daß sie aus sachlichen Gründen erst nach 1496 entstanden sein könnten und vielleicht als Illustrationen zu einer deutschen Terenzausgabe, die dann 1499 bei Grüninger in Straßburg ohne Bilder erschien, gedacht waren. Ohne sich die Herrmannsche Argumentation zu eigen zu machen, kann man doch sagen, daß es viel für sich hat, die Terenzzeichnungen nach dem Ritter vom Thurn und dem Narrenschiff anzusetzen. Sie bildeten dann einen Übergang zu der feinen, schönlinigen Manier der zwei Nürnberger Andachtsbücher.

Herr Wolters besprach Griechisches schwarzes Geschirr mit eingepreßtem Ornament, wobei diese sehr verbreitete Gattung in zahlreichen Exemplaren aus Münchener öffentlichen und privaten Sammlungen vorgezeigt werden konnte. Hervorzuheben ist von diesen ein kürzlich als Geschenk S. K. H. des Kronprinzen Rupprecht von Bayern in das K. Museum antiker Kleinkunst gelangter

---

1) Die eine Serie ist eine Salus animae von 1503, die andere eine Postille, zeitlich offenbar folgend.

2) Röttinger hat diese Blätter (so weit sie ihm bekannt waren) auch schon mit der Basler Gruppe verbunden und dem von ihm konstruierten »jungen Wechtlin« gegeben, ohne sich indessen auf eine nähere Vergleichung einzulassen.

Kelchkrater. Er hat eine für solche Keramik ungewönliche Größe (Höhe 275 mm); seine Glanzfarbe ist nicht von erster Güte, nicht so glänzend tiefschwarz wie bei den feinsten Vertretern der Gattung, vielmehr im allgemeinen etwas bräunlich getönt und stellenweise fleckig, aber durchaus nicht etwa geringwertig. Bis auf die Unterseite des Fußes und einige tonfarbig gelassene und rot lasierte schmale Streifen an ihm ist das ganze Gefäß schwarz. Es ist von drei eingestempelten Ornamentstreifen umgeben, oben nicht weit vom Rande, unten in der Höhe der Henkel und ungefähr in der Mitte des Körpers. Der erstere und letztere Streifen setzt sich aus auf- und abwärts gerichteten Blättern zusammen, die jë zwei Eierstäbe bilden, der mittlere Streifen zeigt in der Mitte einen gleichartigen, abwärts gerichteten Eierstab, darüber und darunter aufwärts und abwärts gerichtete Palmetten, die letzteren, unterhalb des Eierstabes, durch Bogenlinien miteinander verbunden.

Das durch dieses in Theben erworbene Gefäß besonders stattlich vertretene schwarze Geschirr erfreut sich trotz seiner weiten Verbreitung keiner besonderen Beachtung. Ganz abschätzig urteilt H. B. Walters in seiner History of Ancient Pottery I, S. 212, diese Art sei erst üblich geworden, als das Töpferhandwerk keine künstlerische Bedeutung mehr gehabt habe; er denkt es sich also offenbar recht spät. Andere zusammenfassende Darstellungen der Keramik erwähnen es überhaupt nicht.

Daß diese zierliche Ornamentik für kleine, feine Gefäßchen erfunden und in Attika entstanden ist, kann nach den ältesten und feinsten der erhaltenen Stücke nicht bezweifelt werden. Dargestellt ist eins dieser delikat ausgeführten Gefäßchen in der Hand des Himeros auf dem feinen Epinetron aus Eretria ('Εφημ. 'Αρχ. 1897, Taf. 10, 1); der Gott reicht es der ihr Haar ordnenden Hebe hin, offenbar damit sie einen feinen Wohlgeruch daraus auf ihre Locken träufele. Aus diesem Vorkommen dürfen wir schon für etwa 440 eine allgemeinere Bekanntschaft mit der Gattung erschließen. Aber die früheste Datierung ergibt sich daraus natürlich nicht. Diese zu gewinnen hat sich besonders R. Zahn bemüht (Priene S. 395. Athen. Mitt. 1907, S. 492, 1) und auf Grund eines Grabfundes in Bologna dafür den Anfang des 5. Jahrhunderts bestimmt. Bestätigend tritt dazu ein attisches rotfiguriges Gefäß von etwa 460, das neben dem gemalten einen solchen eingepreßten Schmuck zeigt und natürlich nicht an die Spitze der Entwicklung gestellt werden kann (Strena Helbigiana S. 249). Im thebanischen Kabirion sind ansehnliche Kantharoi dieser Gattung in beträchtlicher Zahl durch ihre Reste gesichert, zwei ziemlich vollständig erhalten, einer davon trägt eine altertümliche eingeritzte Inschrift mit ⊕. Trotz ausgezeichnet schöner schwarzer Glanzfarbe und vortrefflicher Töpferarbeit beweist die helle Qualität des Tones, die dann rote Lasur der tonfarbig gelassenen Teile zur Folge hat, böotischen Ursprung, und der gleichen böotischen Fabrik gehört auch der neue Krater der Münchener Sammlung an. Es lassen sich überhaupt in Böotien blühende, mit Attika erfolgreich wetteifernde Fabriken feststellen, die offenbar nichts anderes sind, als im Absatzgebiete selbst von attischen Töpfern eingerichtete und betriebene Töpferöfen. Einen Vorläufer haben diese attischen Töpfer im 6. Jahrhundert schon in Teisias, der sich in den älteren seiner Signaturen ausdrücklich Athener nennt, weil er im Ausland arbeitete, in den jüngeren (die wir von seinen Gehülfen hergestellt denken müssen) das Eindringen böotischer Schrift duldet. Diese Tatsache attischer Töpfereien auf bötischem Boden läßt das krause und bunte Durcheinander verschiedenartigsten, gleichzeitig verwendeten Geschirrs, wie es die Nekropole von Ritsona (Mykalessos) zeigt, leichter erklärlich erscheinen. Auch unter dem dort gefundenen »attischen« Geschirr hat der Vortragende böotische Stücke mit Sicherheit feststellen können. Im Kabirion hat die Verwendung gestempelter Ornamente auch auf das einheimische helle Geschirr mit dunkler Bemalung übergegriffen.

Die weite Verbreitung, welche diese gestempelte Dekoration auf schwarzem Geschirr später, vor allem in Italien gefunden hat, wo sie auch gerne mit hell aufgemaltem vegetabilischem und sonstigem Ornament kombiniert wurde (wie in Teanum), ist bekannt, auch die Verbindung dieses Ornamentes mit Münzabdrücken, besonders den schönen Silbermünzen von Syrakus, die wie Medaillons in die Mitte des Schalenbodens eingesetzt wurden. Von diesen Schalen mit der Syrakuser Münze konnten zwei Exemplare des Münchener Museums antiker Kleinkunst vorgelegt werden, eines aus Nola (früher P. Arndt 369) eines aus Dodwells Besitz (3337); vgl. R. Pagenstecher, Die Calenische Reliefkeramik S. 16, i. l. An diese bekannten Stücke schließt sich eine Schale ungefähr gleicher Form an (Sammlung Dr. A. Preyß, aus Trevi bei Perugia), ganz schwarz bis auf die rot lasierte Unterseite des Fußes; im Innern eingestempelt ein unbärtiger, wohl weiblicher Kopf in Vorderansicht, in der Mitte eines aus fünf, durch Halbkreise verbundenen Palmetten gebildeten Sterns. Caylus (Recueil I, Taf. 36, 4), der ein ähnliches, aber henkelloses Gefäß abbildet, besaß etwa dreißig gleichartige, die meisten mit demselben Schmuck. Wie typisch er geworden war, zeigen die Schalen von Teanum (vgl. R. Pagenstecher, Calenische Reliefkeramik, S. 121). Ein anderes Stück, Schalenboden (im Besitz Prof. P. Arndts), wohl aus Tarent, zeigt eingepreßt den Kopf der Athena nach rechts, vielleicht nach einer der dortigen Münzen hergestellt.

Die zahlreichen vorgelegten typischen Stücke im Einzelnen aufzuführen, würde keinen Zweck haben. Nur zwei ungewöhnliche, die Malerei und eingestempeltes Ornament verbinden, sind noch zu nennen. Beide befinden sich in der Sammlung Dr. A. Preyß.

Tiefer skyphosähnlicher Napf (Form etwa Furtwängler 190), aus Scheggino in Umbrien; ein flüchtiges junges attisches Stück (schöner Stil). Außen die (stark ergänzten) Reste je zweier stehender Jünglinge zwischen den Henkelpalmetten, innen nur schwarze Färbung und fünf zum Stern geordnete eingestempelte Palmetten. Durchmesser ohne Henkel 15,5 cm.

Flache Kylix mit niedrigem Fuß (Form Furtwängler 226, vgl. 3335 ff.), außen und innen rotfigurig bemalt, und zwar in der Art apulischer Vasen. Außen zwischen reichen Henkelpalmetten typische bakchische Gruppen (je ein Mädchen mit einem Jüngling). Innen weiß aufgehöhter feiner Efeukranz, dann weiter nach innen derber Eierstab, von diesem eingerahmt Mädchen auf Felsen nach links sitzend mit Schmuckkasten (verblaßtes Ornament) auf der Rechten. Dies rotfigurige Bild geht über die, vielleicht absichtlich etwas verriebene aber noch deutlich sichtbare eingestempelte Ornamentik (vier zum ornamentalen Kreuz geordnete Palmetten) hinweg. Es ist also eine anfänglich zu rein plastischer Verzierung bestimmte Schale nachträglich mit Malerei versehen worden, und es wird so nicht nur die Gleichzeitigkeit beider Arten, sondern auch die Herstellung von Gefäßen beider Dekorationsweisen in derselben apulischen Fabrik (vgl. dazu Patroni, Ceramica S. 131; Rendiconti R. Acc. dei Lincei 1912, S. 558; Macchioro, Röm. Mitt. 1912, S. 168) bewiesen.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 35. 14. Juni 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE FEINDLICHEN SEZESSIONEN

Ein furchtbares Unrecht ist geschehen. Bilder von Liebermann und Slevogt sind anstatt in der Freien Sezession ein paar Häuser weiter am Kurfürstendamm in der Berliner Sezession ausgestellt worden. Darob wurde mit Rede und Gegenrede in der Presse heftig gestritten, und eine alte Fehde, die man längst begraben und vergessen glaubte, von neuem aufgerührt.

War es wirklich jetzt an der Zeit dazu, und war es notwendig? War das Verbrechen derer so groß, die über persönliche Feindschaft hinaus in einer rückschauenden Ausstellung Berliner Bildniskunst die Werke der Hauptmeister der Gegenpartei nicht missen wollten? Man mag das Verdienst dieses Unternehmens höher oder geringer einschätzen, jedenfalls darf es nicht dazu kommen, daß Versuche solcher Art durch persönliche Streitigkeiten, wie sie unter Künstlern leider oft genug an der Tagesordnung sind, unmöglich gemacht werden. Schon aus diesem Grunde muß man sich ohne Ansehen der Person auf die Seite der Partei stellen, die offenbar auch im juristischen Sinne das Recht für sich hat.

Aber da nun einmal dieser wunde Punkt des Berliner Kunstlebens angerührt ist, kann man nicht umhin, sich auch grundsätzlich wieder mit der Frage zu beschäftigen. Denn heilsam hat sich jene Spaltung, die aus der einen Berliner Sezession deren zwei entstehen ließ, auf die Dauer keineswegs erwiesen. Höher organisierte Wesen pflanzen sich nun einmal nicht durch Teilung, sondern durch Zeugung fort. Dieser biologische Grundsatz hat sich auch hier bewahrheitet. Es hatte einen Sinn und innere Berechtigung, als eine Gruppe junger Künstler vor Jahren einmal eine Neue Sezession zu begründen versuchte, und es war vielleicht nicht zum Heile, als die Alten damals sehr rasch sich bereit fanden, die Neuerer in ihrer Mitte aufzunehmen. Den einen geschah nicht ihr volles Recht, und die anderen trugen mit einem fremden Element den Keim der Auflösung in ihre Reihen. Diese beiden Sezessionen hätten nebeneinander bestehen können, und das Publikum hätte den Sinn der Scheidung verstanden, weil sachliche, künstlerische Motive sie begründeten. Die beiden Sezessionen dagegen, die jetzt in Berlin einander befehden, verdanken nur persönlichem Streit ihren Ursprung, und wer nicht in verjährten Klatsch eingeweiht ist und sich weiteren Kreisen mit Recht gleichgültiger Intrigen ständig erinnert, begreift nicht, warum die einen sich darauf versteifen, nur hier, die anderen, nur dort auszustellen.

Las man den Katalog der Bildnisausstellung, die jetzt die Berliner Sezession veranstaltet, mit einiger Aufmerksamkeit, so konnte man sich der Hoffnung hingeben, daß nun der erste Schritt zu einer Versöhnung getan werden sollte. Denn Liebermann und Slevogt sind keineswegs die einzigen Künstler der Freien Sezession, deren Bilder hier aufgenommen wurden, und von den anderen hatten nicht wenige durch Hergabe von Werken aus ihrem eigenen Besitz selbst zum Zustandekommen der Ausstellung beigetragen. Eine solche Hoffnung ist durch den öffentlichen Protest, der sich in wenig urbanen Formen bewegt, fürs erste wieder verschüttet, und man kann das bedauern, denn die Jahresproduktion ist nun einmal nicht umfänglich genug, um nebeneinander zwei brauchbare Ausstellungen zu ermöglichen. In beiden muß die Quantität ersetzen, was die Qualität nicht bringen will. Man sagt niemandem ein Geheimnis, wenn man es offen ausspricht, daß die Ausstellung der Freien Sezession in diesem Jahre einen erheblichen Schritt auf der absteigenden Linie bedeutet. Man hätte auch hier guten Grund, sich weniger hartnäckig und versöhnlicher zu zeigen. Würdigt man einen Götz von Seckendorf einer ganzen Kollektivausstellung, so hätte die Jury wohl auch keine ernstlichen Bedenken gegen die einst geschmähten Kollegen von der Gegenpartei erheben dürfen. Mögen die Künstler ihre persönlichen Streitigkeiten untereinander austragen. Aber vor der Öffentlichkeit sollten sie sich einig und geschlossen zeigen.

Vielleicht wäre es an der Zeit, wieder einmal die Frage anzuschneiden, ob die Künstler nicht besser daran täten, die Organisation von Ausstellungen besonderen Fachleuten zu übertragen. Einstmals glaubten sie sich auch allein berufen, Museen zu leiten. Sie haben es jetzt anders gelernt. Auch von dem Ausstellungswesen haben sich gerade die besten unter ihnen in den letzten Jahren mehr und mehr zurückgezogen. Sie wissen ihre Zeit besser anzuwenden als in den Rivalitäten und Streitigkeiten, die in Ausstellungsvereinigungen nun einmal unvermeidlich zu sein scheinen. Der Krieg hat die Entwicklung der Dinge etwas verlangsamt. Vielleicht hätte es sich sonst bereits erwiesen, das die alte Form der Künstlerausstellung sich überlebt hat.

Man täte gut, selbst einen Entschluß zu fassen, den mit aller Wahrscheinkeit die Tatsachen doch in nicht allzu ferner Zeit herbeiführen werden. Denn das Publikum ist müde, den Schaden zu tragen und zwei schwache Ausstellungen hinzunehmen anstatt einer starken.

DRESDNER BRIEF

II.

Die Künstlervereinigung Dresden hat am Himmelfahrtstage ihre diesjährige Sommerausstellung eröffnet. Die schönen Räume des neuen städtischen Ausstellungshauses bieten im ganzen wieder das erfreuliche Bild wie in den letzten drei Jahren, nur mit dem Unterschiede, daß die moderne Richtung diesmal noch viel entschiedener betont ist als bisher. Das hat wohl mit dahin geführt, daß die ungenießbaren kubistischen Erzeugnisse von Felix Müller aufgenommen worden sind, die der Ausstellung nicht zur Ehre gereichen. Auch der Kubismus von Segall hat nichts Überzeugendes — also hinweg mit solchen aussichtslosen Versuchen. Eine andere bezeichnende Eigenschaft der Ausstellung ist der starke Anteil von Münchner und Berliner Künstlern: unter den 184 ausgestellten Gemälden sind 43 aus München, 36 von dem Berliner Maler Karl Hofer, der zurzeit in Zürich lebt, 3 aus Weimar — nahezu die Hälfte des verfügbaren Raumes ist also auswärtigen Künstlern eingeräumt, ohne daß man damit einen wesentlichen Gewinn an neuen Eindrücken buchen könnte.

Das Beste für die Ausstellung haben wieder Robert Sterl, Otto Gußmann, Carl Bantzer und Georg Wrba geleistet. Von Bantzer sieht man ein ausgezeichnetes Bildnis des Bildhauers Robert Diez in vornehm gepflegter Malerei, beste ältere Richtung voll Geschmack und feinem Farbensinn. Geschmack ist das, was vielen Bildnissen der Modernen noch stark fehlt. Doch wird man den trefflichen Offiziersbildnissen von Hans Hanner und Gustav Meyer-Buchwald, wohl auch dem von Paul Oberhoff außer ihren sonstigen Vorzügen auch den eines sich läuternden Geschmacks gern zuerkennen. Robert Sterls Baggerer, seine Steinbrecher bei wuchtiger Arbeit und seine farbenfreudige russische Prozession beim Übersetzen über die Wolga zeigen das anerkannte Können dieses hervorragenden Künstlers in neuen Abwandlungen seiner bekannten Stoffe. Von Otto Gußmann sehen wir drei weibliche Gestalten in bildnisartiger Auffassung: rot auf rot, rosa auf rosa, rot auf rosa: die farbig wohlgelungenen Bilder gehen hier Hand in Hand mit Achtung vor der Form und guter Gesamthaltung. Bei vielen der Jungen überwuchert die Farbe alles andere, so daß der Eindruck der Ausstellung im wesentlichen hierdurch bestimmt wurde. Viele Bilder wirken infolgedessen rein kunstgewerblich, zum Teil wie Gobelins. Eine Ausnahme macht Hans Nadler, dessen Gemälde Rast — ein Bauer und eine Frau mit dem Kind auf dem Schoß vor drei Felsen sitzend — einen entschiedenen Zug zu stilistischer Größe der Auffassung von Mensch und Landschaft — sächsische Schweiz — bekundet. Das stark empfundene Bild gehört zu den besten Werken der Ausstellung. Dazu gehören auch die drei stark stilisierten Landschaften von Richard Dreher, dessen Kunst von van Gogh ausgehend doch ein eigenes Gesicht aufweist; neben der gebändigten Farbe kommt in ihnen auch der Fluß der Linien bestimmend zur Geltung. Am freiesten in der Malerei ist die Landschaft mit den zwei Männern, die von der Brücke in den Fluß herniederschauen, in dessen Wasser sich der bewegte Himmel eigenartig spiegelt. Ludwig von Hofmann (roter Eukalyptus in Form gotischer Bogen), Max Feldbauer (zwei Rennplatzbilder und Vogelhaus im Zoologischen Garten), Otto Hettner (Idyll), Eugen Bracht (Das verschneite Copitz), Ferdinand Dorsch (Picknick, Gartenrestaurant, Der blaue Stuhl freier und flotter gemalt als bisher), Paul Rößler (Bildnis und Komposition) sind mehr oder minder entsprechend vertreten. Nennen wir noch die weite, stimmungsvoll öde Winterlandschaft von Siegfried Mackowsky, Erich Buchwald-Zinnwalds Frühling im Erzgebirge und Vorfrühling in Loschwitz, das Spiegelkabinett von Hans Fritzsch, Walther Juncks Herrenbildnis, ein Waldbild mit temperamentvoll gemalten Akten von Fritz Stotz, Herbert Lehmanns feinfarbiges angenehmes Bild eines ruhenden Mädchens, Fritz Beckerts stimmungsvolles Innenbild Paar am Spinett, Tanz um die Seifenblase von Gelbke, Cilio-Jensens Stilleben, Rudolf Schefflers Haydn-Kapelle in rot, endlich Ernst Richard Dietzes sehr lebendige Bilder: Markt in Üsküb und marschierende deutsche Jäger am Ochrida-See — so sind damit wohl die bemerkenswerten Leistungen von Dresdner Künstlern genannt.

Unter den Münchnern tritt besonders Gustav Jagerspacher hervor mit seiner »Taufe Christi« und einer ergreifenden Kreuzabnahme, die über den üblichen Mißbrauch biblischer Ereignisse zu Farbenexperimenten weit hinausgeht; Carl Caspar mit einer ernst und überzeugend erfaßten Vision des »Johannes auf Patmos«; auch Adolf Schinnerer (Warten, worin der Künstler seinen Eindruck von den gegenwärtigen Lebensmittelnöten zusammengefaßt hat), und Weisgerber †. Drei recht gute Gemälde stammen von Walter Klemm (Weimar), darunter ein von oben gesehenes stimmungsvolles Winterbild mit einem sich in die Tiefe schlängelnden Fluß. Die 36 Bilder von Karl Hofer, der sein Heil in stark primitiver eckiger Zeichnung seiner Gestalten sucht und nur in wenigen Blumenbildern, auch mit dem Jakob, der mit dem Engel ringt, über dekorative Eindrücke hinauskommt, wirken bei aller Achtung vor Hofers Talent in dieser Menge etwas einförmig.

Ausgezeichnet gut ist die Plastik vertreten, vor allem durch die bedeutsame Sonderausstellung Georg Wrbas, der mit 18 neuen Werken sein ganzes überlegenes Können von neuem belegt: eine Reihe meisterhaftester, lebensvoller und dabei vornehm aufgefaßter Büsten, darunter Professor Högg und Intendant Dr. Zeiß, der überlebensgroße sterbende Krieger vom Aschersiebener Kriegerdenkmal, die »Europa auf dem Stier«, die pfeilschießende Diana, das junge Weib als Studie zu einer Brunnenfigur — alle drei lebensgroß — die Studien »Inferno« und »Purgatorio« sowie der Löwe vom Hamburger Mönckeberg-Brunnen bezeugen ebensowohl Wrbas eindringliches Naturstudium wie sein tatkräftiges Schaffen auf eigenen Wegen schöpferischer Betätigung. Neben Wrba kommt auch Edmund Möller mit vortrefflichen Büsten Carl

Hauptmanns, Max Liebermanns und Paul Wieckes und einer frei aus dem Serpentinsteinblock gehauenen schlafenden Frau wohl zur Geltung; nicht minder Arthur Lange, der neben zwei lebenstreuen Büsten einer lachenden sitzenden Frau auch eine Plastik für einen Kriegerfriedhof ausgestellt hat; sowie Reinhold Martin Kuntze, dessen Büste Karl Gjellerups ebenso stark in der Betonung inneren Lebens ist wie seine Judith temperamentvoll und eigenartig grotesk eindrucksvoll in der Bewegung, wie sie zum Mord vorwärts schreitet.

Wie die Künstlervereinigung, hat auch wiederum die Dresdner Kunstgenossenschaft eine Sommerausstellung veranstaltet und zwar in den Räumen des akademischen Ausstellungspalastes, die gewöhnlich der Sächsische Kunstverein inne hat. Wenn man nicht alle Darbietungen der älteren Generation im voraus ablehnt, wird man sie als Ergänzung jener ersten willkommen heißen. Denn erst beide gemeinsam ergeben einen Überblick über die zahlreichen so weit auseinandergehenden Bestrebungen, die gegenwärtig die deutsche Kunst kennzeichnen. Auch die Kunstgenossenschaft hat zahlreiche auswärtige Künstler herangezogen: unter 93 Malern sind nicht weniger als 53 auswärtige; nicht unwesentlich wird das Gepräge der Ausstellung auch durch den Anteil des weiblichen Geschlechts bestimmt, denn von den 93 Malern mit 190 Werken sind 23 Frauen mit 45 Werken, und unter 51 Graphikern ebenfalls 13 weibliche Kräfte, also ziemlich genau der vierte Teil der Aussteller ist weiblichen Geschlechts. Daß die Arbeiten der Malerinnen und Griffelkünstlerinnen der Ausstellung zur Unzierde gereichen, wird niemand behaupten.

Die große Langwand des Hauptsaales hat man wieder wie im Vorjahre Hans Unger eingeräumt, dessen prächtige schmuckreiche Farbenkunst sich in einem Dutzend von Bildnissen, sonstigen Figurenbildern und Blumenstücken vor den Beschauern ausbreitet. Das Hauptwerk ist diesmal das lebensgroße Bildnis der Baronin T. mit ihren beiden Kindern, das in idealer Auffassung zum Bilde gesteigert ist: Feierlichkeit und Anmut reichen einander hier die Hände; und damit geht die fein gedämpfte Stimmung der vollen Farben trefflich zusammen. Der »Morgen« und die »Ceres« — beide in goldgelb — sind weitere bezeichnende Zeugnisse der in Farbenwohlklang und -pracht schwelgenden Kunst Hans Ungers, nicht minder die roten und orangenen Rosen in griechischer Vase vor blauem Grunde.

Wesentlich herber — auch etwas ungleich in seinen Leistungen — ist der tüchtige Robert Hahn, dessen Kinderbild und Bildnis des Geh. Rats Dr. v. Seidlitz seinen übrigen Arbeiten vorzuziehen sind. Richard Müller, dessen Stärke im allgemeinen die Farbe nicht ist, hat doch mit dem »Roten Herzen« eine auch farbig erfreuliche Leistung zu verzeichnen: auch der etwas gesuchte Gegenstand — ein nacktes Mädchen in der Hängematte am Strande, dem ein verliebtes kleines Gürteltier ein rotes Herz überreicht — ist mit Geschmack und Anmut veranschaulicht. Den sonstigen barocken Erfindungen des Künstlers, die sich durch peinlichste Genauigkeit und Sauberkeit der Zeichnung und Modellierung auszeichnen — etwa das auf einem riesigen Seefisch reitende Mädchen mit der Seerose im Munde ausgenommen — steht man mehr oder minder zweifelnd gegenüber. Eine vorzügliche Leistung ist sein weibliches Profilbildnis Dora Ronnthaler, das nicht zum Nachteil an altitalienische Vorbilder erinnert.

Eine Hauptstütze der Genossenschaftsausstellung ist Freiherr C. v. Ledebur, der in einer heiteren Sommerlandschaft, einem Frühlingsabend bei Pillnitz und einem feintonigen Schreibtisch-Stilleben sein ausgeglichenes Können besonders bekundet. Unter den Malerinnen ragt Fides Karny hervor: ihre Stilleben sowie ihr Selbstbildnis erhalten ihr Gepräge durch feinen Farbengeschmack, der überhaupt das Wesen der weiblichen Malerei hier ausmacht und z. B. auch in den Stilleben und Blumenbildern von Hildegard Glade, Margarete Winkler und Anna Tittelbach oder in den Freilichtbildnissen von Johanna Zschille von Beschwitz zutage tritt. Max Pietschmann hat wiederum sein reizend an der Elbe gelegenes Landhaus benutzt, um uns eine Sommernacht und einen Abend an der Elbe zu zeigen, die in verschiedener malerischer Auffassung köstliche Sommernachtsstimmung mit genußfrohem Verweilen vor dem schiffbelebten Strom und dem stillen weiten Elbtal mit seinen Lichterreihen veranschaulichen. Hildegard von Machs lebensgroßes weibliches Bildnis, die oberbayerische Vorfrühlingslandschaft von Elisabeth Andrä, die tonschöne, geschickt bildmäßig aufgefaßte »Schwäbische Landschaft« von Paul Richard Bley, das sonnige Flußtal im Trentino von Moritz Heidel sind weitere erfreuliche Zeugnisse ansprechender Dresdner Kunst, die sich auf bekannten und bewährten Bahnen bewegt.

Bei der Dresdner Graphik kommen im wesentlichen dieselben Personen in Betracht, dazu noch besonders Georg Jahn, der sein bewährtes technisches Können und seine klare einläßliche Art der Zeichnung in einer figurenreichen Zeichnung »Hafen von Volendam« und eine Reihe von anmutigen Radierungen — besonders dem nackten Mädchen am Wasserspiegel — neu erhärtet.

Reich und ansehnlich vertreten ist die auswärtige deutsche, besonders die Münchener Kunst: den Oberlichtsaal beherrschen die großen monumentalen Aktbilder von Fr. Juan-Hofmann: »Don Juans Höllenfahrt«, »Vertreibung aus dem Paradiese« und »Morgenröte« (eine klassisch schöne große nackte Frau, die die Erinnerung an Ingres wachruft, ohne dessen Kälte zu besitzen). In diesen Werken einer zur Phantasie gerichteten geistvollen Kunst einigen sich feuriges Temperament und beherrschende Kenntnis des bewegten menschlichen Körpers. Verwandter Art, nur etwas mehr dekorativ sind des verstorbenen Hans Leskers große Gemälde »Fanatiker« und »Kain und Abel«. An diese Gruppe großformatiger Bilder schließt sich Gustav Wiethüchters (Barmen) in rot, orange und gelb schwelgendes Gemälde »Prinzessin und Schweinehirt«. Nennen wir weiter die eigenartig byzantinisch anmutenden biblischen

Bilder von Felix Baumhauer, dann die Landstraße, ein gutes Bild nach Münchner Art von Rudolph Gönner, Theodor Hummels feingetönten Rosenstrauß, Jul. Hüthers sitzendes Sudanesenpaar, Richard Kaisers große Landschaft Ferne Heimathöhen mit einem riesigen einsamen Baum im Vordergrunde, Ernst Liebermanns Marienstandbild, Josse Goossens Selbstbildnis vor blumiger Tapete, Paul Rosners groß und innig empfundene Maria mit Kind im Schoß (blau vor grauem Hintergrund), Friedrich Stahls (Feldafing) altertümelnde, aber durch stilistischen Ernst und miniaturartige Farbengebung fesselnde kleine Bilder Ritter Georg, Die Sieger und Jochanaan, Hermann Urbans große römische Landschaften, so ist damit das Bezeichnendste des Münchener Beitrags zur Ausstellung hervorgehoben. Auch Berlin ist durch Wilhelm Blanke (Kircheninneres), Erich Büttner (Junger Narziß), Philipp Franck (Bewegte sommerliche Taunuslandschaft), Fr. Klein-Chevalier (Sommerfreude), Carl Langhammer (Unwetter und Sonnenschein), Ernst Oppler (Russisches Ballett Sylphiden), Georg W. Rösner (Strand), Eugen Spiro (Die Terrasse, Knabe mit Kaninchen), M. Schlichting (Bildnis einer Dame, deren Hintergrund der Spiegel der See bildet), Robert F. K. Scholtz (Dame im Reitkleid), Franz Stassen (Narzissos und Echo, Christus und die Ehebrecherin) mehr oder minder gut vertreten. Von einer neuen Seite lernt man Heinrich Vogeler (Worpswede) mit seinen Bildern »Parktreppe und Parkfiguren« kennen. Endlich sei von den Gemälden noch Viktor Wurls (wo?) feingetöntes Nelkenbild genannt.

Die graphische Abteilung der auswärtigen Künstler bringt viel Ansprechendes, aber nicht gerade Überraschendes und Neues. Hervorzuheben sind etwa die radierten Ansichten der St. Gudulakirche in Brüssel und der Kathedrale zu Antwerpen von Ernst Oppler in Berlin, die Lithographien, Radierungen und Pastelle aus Lida und Wilna von Paul Päschke (Berlin-Zehlendorf, und Joseph Uhls (Bergen) phantasiereiche spöttische Allegorien auf die Narrheit und den Lauf der Welt, nicht minder auch die radierten Bildnisse von Heinrich Wolff in Königsberg.

Auf dem Gebiete der Plastik stehen in erster Linie die Tierbronzen, »Der Bogenschütz und der David« von Fritz Behn in München. Von Richard König sehen wir die Eisenstatuette eines Soldaten, der mit angespannter Aufmerksamkeit und Spannung nach feindlichen Fliegern ausschaut. Plaketten in Eisenguß — Dr. Martin Luther, Und wenn die Welt voll Teufel wär, Auf die Seeschlacht beim Skagerak — sowie Kriegsmedaillen zeigt Fritz Hörnlein, einen Eisbären, einen Jagdhund und einen spielenden Hund in Porzellan Etha Richter, endlich sehen wir Bildnisbüsten von Johannes Ernst Born, Ilse Plehn und Arthur Zweiniger.

Als ein sehr erfreuliches Ereignis im Dresdner Kunstleben ist schließlich die Gründung des Vereins Dresdner Galeriefreunde am 6. Juni zu verzeichnen. Der bekannte hervorragende Kunstsammler Herr Oskar Schmitz in Dresden-Blasewitz hat das Verdienst, diesen Verein ins Leben gerufen zu haben, nachdem er den Plan dazu schon mehrere Jahre erwogen und im engeren Kreise besprochen hatte. Es ist bekannt, wie schwierig und verantwortungsreich es ist, Werke von noch nicht allgemein anerkannten Künstlern für öffentliche Sammlungen anzukaufen. Nur zu oft kommt es vor, daß Galerie-Direktoren dieser Schwierigkeit einfach dadurch aus dem Wege gehen, daß sie Werke neuer, noch nicht geklärter Richtungen überhaupt nicht kaufen. Das rächt sich dann, indem sie später Werke von Künstlern, die inzwischen zur Anerkennung gekommen sind, zu weit höheren Preisen erwerben müssen. Den Schaden hat also die Allgemeinheit in doppelter Hinsicht. Die Berliner Jahrhundert-Ausstellung von 1906 lieferte den schlagenden Beweis dafür, wieviele hervorragende Künstler erst viel später zur vollen Anerkennung gekommen sind. Ein anderes Beispiel ist der Ankauf der »Blauen Stunde« von Max Klinger für das Städtische Museum in Leipzig für 60000 M.; zur Zeit seiner Entstehung kostete das Gemälde nicht den zehnten Teil dieser Summe. Solchen Vorkommnissen will für die Dresdner Galerie der neue Verein Dresdner Galeriefreunde in Zukunft zu steuern suchen. Er will zur rechten Zeit Gemälde von Künstlern, die noch nicht öffentlich anerkannt sind, zu billigen Preisen ankaufen. Gegenwärtig würde es sich da um Werke der Expressionisten und sonstiger in die Zukunft weisender Richtungen handeln. Doch sollen auch Werke der Vergangenheit berücksichtigt werden. Die angekauften Werke werden der Dresdner Galerie zur Verfügung gestellt, deren Direktor sich binnen zehn Jahren zu entscheiden hat, ob er sie für die Galerie endgültig übernehmen will. Abgelehnte Werke werden dann wieder verkauft. Die Mitglieder des Vereins verpflichten sich zu einem Mindestjahresbeitrag von 300 M. auf 5 Jahre. Bis jetzt sind dem Verein 43 Mitglieder mit einem Gesamtbeitrag von mehr als 17000 M. beigetreten. Der Verein bildet einen Ankaufsausschuß, in welchem zwei Herren nicht Mitglieder des Vereins zu sein brauchen. Zum Vorsitzenden des Vereins wurde Herr Oskar Schmitz gewählt. In den Ankaufsausschuß wurden außer den beiden Vorstandsmitgliedern gewählt: der bekannte Dresdner Kunstsammler Adolf Rothermund, Justizrat Julius Bondi, Stadtbaurat Prof. Pölzig, Maler Prof. Sterl; beratend wird Geh. Rat Dr. von Seidlitz mitwirken. Der Verein, der eine Lücke im Dresdner Kunstleben auszufüllen bestimmt ist, beginnt seine Tätigkeit am 1. Juli d. J. Neben ihm besteht der Dresdner Museumsverein, dessen Aufgabe auf andere Wege weist, ruhig weiter. ws

---

BERLINER BILDNISSE 1848—1918 (AUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION)

Allzu verpflichtend möchte der Titel nicht genommen sein. Und eine Entwicklung der letzten 70 Jahre Berliner Porträtkunst hätte günstigere Zeitumstände wie auch höhere Gesichtspunkte erfordert, als die Wahl aus dem Angebot des Zufalls, auf die sich die Berliner Sezession zu beschränken glaubte, zuließ. Überdies ist der Gedanke in den letzten 10 Jahren an anderen Stellen öfter verwirklicht worden, so daß

Bekanntes wiederholt auftritt. Mit dem Reiz des Neuartigen hätte eine Ausstellung Berliner Landschafter — wenn es nun schon darauf ankam, die unfreiwillige Lücke im Sommerprogramm wenigstens retrospektiv auszufüllen — vielleicht auch noch einen höheren retrospektiven Wert verbunden. Die Vorstellung von der künstlerischen Physiognomie Berlins ist aber immer noch so unentschieden, daß jeder Beitrag zur Klärung Beachtung verdient.

Die Ausstellung beginnt mit jener Zeit der fünfziger Jahre, in der die künstlerischen Erkenntnisse der Stadt sich durch Anregungen Münchens und Düsseldorfs ein weiteres Gesichtsfeld steckten und die Trockenluft gespannter Geistigkeit dem frischeren Zug eines etwas verspäteten Biedermeiertums langsam weichen mußte. Eine Tugend nahm man mit hinüber; man blieb ohne Phrase. Und dieser Segen jeder anständigen bürgerlichen Gesinnung ruhte bis in das Ende der sechziger Jahre auf der Bildniskunst dieser Stadt. Kein historisches Ideal vergangener Zeiten konnte, Haltung und Physiognomie bestimmend, Einwirkung erlangen. So will der beruhigte aber doch sichere Ausdruck eines Männerkopfes von Ludwig Knaus (1847) als ein besonderes Merkmal gewertet sein. Denkt man an die drei Malerbildnisse von Lessing, Sohn und Hildebrandt von seinem Düsseldorfer Studiengenossen Hübner (Nat.-Gal., Berlin), so wird im Gegensatz zu der flatterhaften theatralischen Romantik die berlinische Note besonders deutlich. Und das Porträt der Frau Sußmann-Helborn von Knaus von 1863 hat noch jene einfache Einstellung, die das Momentane vermeidet und durch die gut disziplinierten Kunstmittel der Komposition und Farbe den Eindruck des Unbefangenen bewahren hilft. Selbst für das große Schadowbildnis von Karl Steffeck ist die Einstellung in das Momentane eher ein Abzug von der Dringlichkeit der Charakteristik. Wenigstens liegen hier schon die Keime jener genrehaften Umbildung der Person in den achtziger Jahren, die selbst einem Knaus später die flachen Porträts Mommsens und Hoffmann v. Fallerslebens (Nat.-Gal.) einbrachten. Nur Paul Meyerheim hat in dem Porträt der Frau Louise Lehfeldt die genrehafte Umbildung glücklich durchgeführt, in dem die leise Komik des Motivs in der ganzen Gestalt der Person begründet erscheint. Von dem bekanntesten Bildnismaler der fünfziger und sechziger Jahrzehnte von Eduard Magnus hat das angebliche Porträt der Henriette Sonntag in der schweren Haltung der modellhaften Zeichnung und der flachen glasigen Farbe mehr die Nachteile der Berliner Malergeneration. Doch wird selbst die leicht oberflächliche Offenheit des Ausdrucks immer noch mehr Interesse in Anspruch nehmen als die Aufmachung des Bildnisses Frau Martha Wolffs von Magnus (1860), die mit der getragenen Liebenswürdigkeit des Wiener Winterhalters konkurrieren möchte, doch aber nur die kühle Verschönerung der gesellschaftlichen Erscheinung erreicht. Hier scheint eine Grenze der Berliner Porträtkunst zu liegen oder der Berliner Gesellschaft. Auch in der malerischen Qualität erscheinen plötzlich die koketten Reize weicher Hintergründe. Überhaupt spielen weiche leicht verblasene Mitteltöne eine große Rolle. Doch überrascht aus jenen Zeiten der vergessen verstorbene Ferdinand Schauß mit einer Reihe Porträts, aus der das Bildnis seines Vaters 1865 und ein koloristisch sehr schön abgestimmtes Damenbildnis 1863 besonders hervorragen. Von der Seite des Geschmacks hat er die sicherste Note dieser Zeit, wohl nicht ohne Einfluß Wiens. Seine Porträts von Liszt und Desiré Artot, obwohl schon siebziger Jahre, bleiben phrasenlos, wenngleich die koloristischen Interessen bereits anfangen zu versagen. Der älteren Tradition nahe bleibt noch Oscar Begas mit dem Doppelbildnis seiner Töchter. Das puppig Hübsche, mit dem hier aber bereits die Charakteristik bestritten wird, deutet den langsamen Niedergang der älteren Unbefangenheit an. Die neue gesellschaftliche Schicht der Reichshauptstadt präsentiert jetzt die Dame und alle Verschönerungskünste spielen, so daß Carl Gussow in einem großen Damenporträt (Frau H. W.) 1879 weder in Menschenschilderung noch in künstlerischer Erkenntnis über die rohesten Effekte hinausgekommen ist. Doch das »Malerische« war für Berlin entdeckt worden und eine falsche Romantik zieht auch in das Frauenideal ein. Die lange schwarze Wimper, der weit sich verlierende Iphigenienblick werden Mode und die Haltung geht aus der Sachlichkeit in die Pose über. Selbst in dem guten Stück Malerei, das Gussow in dem Jugendbildnis der Else Lehmann mit grauen Tönen entwickelt, ist Blick und Haltung auf Sentimento eingestellt: Neben Makartidealen treten die Noten lässiger Vornehmheit als Hochrenaissanceideale, wie in dem Bildnis von Carl Beckers Gattin, auf und suchen in gewählten Farben Stimmung zu machen. Doch gab es einige, die sich besannen und dem Zug zum »Malerischen« in der Pariser Malschule eine sichere Bahn geben wollten. Karl Koeppings Selbstporträt, 1880 in Paris gemalt, ist eine ganz freie malerische und doch höchst selbstbewußte Leistung. Inmitten dieser falschen achtziger Jahre begann Stauffer-Bern in Berlin als Bildnismaler. Innerhalb seiner malerischen Genossen muß er seine einseitige Zeichenbegabung wie eine Freiheit gefühlt haben. Was er von malerischen Mitteln beibringt, ist münchnerisch. Das Bildnis des Herrn Mosse ist ganz im Lenbachstil, nur hat die Form ihre eigene Energie.

Der Verfall ging dann rapid. Bereits die Bildnisse von Gustav Richter, er selbst und seine Frau 1882 zeigen nicht nur in der Darstellung die verflachende Gleichgültigkeit gegen das Individuelle, sondern kennzeichnen auch in der Malerei einen süßlichen Kolorismus, der nachträglich auf eine trockene Zeichnung getuscht wird und nur noch von dem Porträt des Grafen Harrach erreicht wird.

In den neunziger Jahren wird das Niveau von der Akademie bestritten. Oft schwindet sogar der falsche malerische Wurf und es bleibt auch dies nicht mehr übrig. Hie und da hält sich dieser geschickte Wurf, wie in Koners Bildnis von Ernst Curtius oder in Schulte-im-Hofes Porträt von Geh.-R. Friedländer.

Jede Zeit ist gegen die ihr unmittelbar Vorangegangene am ungerechtesten. Aber gegen die künstlerischen

Erkenntnisse der neunziger Jahre scheinen wir wirklich nicht ungerecht gewesen zu sein. Es mußte zur Sezession kommen. Und dieser Gruppe ist ein eigener kleiner Raum gegeben. Liebermann; dann Slevogt mit der stärksten Menschenschilderung der ganzen Ausstellung, mit dem Bildnis des Architekten Roll; Corinth mit dem schönen Bild einer alten Dame. Mit einem Male rücken wieder künstlerische Absichten in den Vordergrund und geben dem Individuum eine Fassung, in der allein es uns eben mit der Wahrheit der höheren Erscheinung überzeugt. Manches Bild sucht die individuelle Note um jeden Preis, sei es als Moment, sei es als Maske. Vieles bleibt aber in ruhigeren Bahnen geschmackvoller Gebundenheit: Spiro, Oppenheimer, Weiß, Orlik, Kardorff, Rhein.

Langsam ist die Gruppe dieser Impressionisten, die von der Verlebendigung um jeden Preis als gesundem Reaktionsgefühl gegen akademische Observanz ausging, in die höheren Werte der Gestaltung der Bildform, die ein Porträt ebensowenig wie eine Landschaft entbehren kann, hineingewachsen. Umgekehrt der Expressionismus. Er hat die Sicherheit der künstlerischen Bildanlage voraus. Und man darf warten, bis es den Ausdruckswerten gelingt, von denen er ja eigentlich meint auszugehen, die geschlossene Bildanlage langsam ausfüllen, wozu Pechsteins Damenbildnis und Waskes Porträt der Frau Jaeckel und Büttners Arno Holz die meiste Hoffnung geben; während Kraußkopfs Porträtkunst leicht mit der Maske enden könnte, wie es die von Heckendorf bereits ist.

Dieser Bilderschau folgt die Plastik in kleinem Gefolge. Ein Bismarck von Begas verläßt die kraftvolle Drastik der bekannten Büste in der National-Galerie in Berlin und geht müde Lenbach nach. Max Klein ist der romantischen Verschönerung der achtziger Jahre mit Material wie Ausdruck ausgeliefert. Klimschs Büste des Generalfeldmarschalls von Schlieffen schlägt Manzels Ludendorff. Die höchste Vergeistigung des Impressionismus zeigt Kolbes Büste von v. d. Velde. Von der Rückkehr zu einer höheren plastischen Energie und gebundenerer Charakteristik durch die Form, nicht durch den Ausdruck allein gibt besonders Martin Müllers Büste des Schauspielers Jannings ein gutes Beispiel. Während Ehlers mit der Büste von Pisling den Ausdruck in Haltung und Form voranstellt ebenso wie Metzner. *W. KURTH.*

VERZEICHNIS DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN SCHRIFTEN VON LUDWIG SCHEIBLER[1]

(Rep. = Repertorium für Kunstwissenschaft; Jahrb. = Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen)

1880: Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460—1500. Bonn, C. Georgi, 1880. 64 S.

1881: Verzeichnis der Werke von B. Strigel. Jahrb. II. S. 59 bis 61. Anhang zum Aufsatze von W. Bode über Strigel.

1881: Verzeichnis der Gemälde des Jan van Scorel. Nachtrag zu C. Justi, J. v. Scorel) Jahrb. II. S. 211 bis 214. Gemeinsam mit W. Bode.

1882: Maler und Bildschnitzer der sogen. Schule von Kalkar. (Besprechung von drei Werken von J. A. Wolff.) Zeitschrift für bildende Kunst. Bd. 18 S. 28 bis 31; 59 bis 65.

1882: Die Gemälde des Jakob Cornelisz van Amsterdam. Jahrb. III. S. 13 bis 29.

1883: Besprechung von H. Riegel, Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. 1882. (Kritik der Bilderbestimmungen bei den Niederländern und Altdeutschen der Braunschweiger Galerie.) Rep. VI. S. 189 bis 199.

1883: Zur Charakteristik des Cornelis de Wael. Rep. VI. S. 244 bis 247.

1883: Besprechung von »Verzeichnis der Gemälde und plastischen Bildwerke im Museum des Westfälischen Kunstvereins zu Münster. 1882.« Westdeutsche Zeitschrift für Kunst und Altertum. 1883. Heft 3. S. 300 bis 304.

1884: Schongauer und der Meister des Bartholomaeus (Besprechung von A. v. Wurzbachs Schongauer-Schrift.) Rep. VII. S. 31 bis 68.

1885: Ein zweites Werk von Jan Joest (Das Pfingstbild des Bonner Provinzialmuseums, Sammlung Wesendonk, damals in der Sammlung Wesendonk, Berlin). Der Kunstfreund, herausgegeben von Henry Thode. I. Sp. 193 bis 197.

1885: Jean Bellegambe. Allgemeines Künstlerlexikon (J. Meyer). Bd. III. S. 371 bis 374.

1887: Die altdeutschen Gemälde auf der schwäbischen Kreisausstellung zu Augsburg. Rep. X. S. 25 bis 30.

1887: Über altdeutsche Gemälde[2]) in der Kaiserlichen Galerie zu Wien. (Kritik von R. von Engerths Katalog). Rep. X. S. 271 bis 305.

1889: Besprechung von H. Toman, Studien über Jan van Scorel, den Meister vom Tode Mariae. 1889. Rep. XII. S. 328 bis 331.

1889: Berichtigung von Toman's »Berichtigung« (zum Vorigen). Rep. XII. S. 440 bis 441.

1891: Ein neues Bild des Meisters vom Tode Mariae (Madonna in Kölner Privatbesitz). Zeitschrift für christliche Kunst Bd. IV. Spalte 137 bis 142.

1892: Die deutschen Gemälde von 1300 bis 1550 in Kölner Kirchen. Zeitschrift für christliche Kunst Bd. V. Sp. 129 bis 142.

1903: Notizen zu altdeutschen und altniederländischen Gemälden des Suermondt-Museums. Denkschrift des Museumsvereins zu Aachen. S. 28 bis 33.

1904: Die altniederländischen und altdeutschen Gemälde der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1904. Rep. XXVII. S. 524 bis 573.

1907: Nekrolog Karl Aldenhovens. Rep. XXXI. S. 191 bis 196.

Ferner Mitarbeit bei:

K. Woermann, Geschichte der Malerei. 1882 ff.
H. Janitschek, Geschichte d. deutsch. Malerei. 1890
K. Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule. 1902. *C.*

1) Nachtrag zu dem Aufsatze in Nr. 33 der »Kunstchronik«.

2) Scheibler versteht darunter auch die altniederländischen Gemälde.

FORSCHUNGEN

Bacchiacca und Dürer. In Gronaus beschreibendem Text zu dem Auktionskatalog der Sammlung Eugen Schweitzer (Cassirer 6. Juni 1918) wird bei Nr. 41, Bacchiaccas Leda mit dem Schwan, erwähnt, daß das Werk »auf Anregungen durch Kompositionsentwürfe von Leonardo« zurückgeht. Dabei hätte auch Erwähnung verdient, daß der Maler, wie das seine Gewohnheit war, für die hell vor dunkeln Hintergrund gestellte Nacktfigur, besonders was die Bein- und Bauchpartien betrifft, von einem nordischen graphischen Vorbild Gebrauch machte, und zwar von Dürers »Adam und Eva« (B. 1). Auch die Bäume sind mit Zugrundlegung von diesem Dürerschen Blatt von 1504 gemalt. — Wir haben also ein Analogon für Bacchiaccas Entlehnungen aus den Stichen von Lukas van Leyden, auf die ich in meinem Werk über den Leidener Meister (p. 38 ff.) für die Cassonebilder im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, in der Dresdener Galerie und den Uffizien in Florenz hinwies. *N. Beets.*

NEKROLOGE

Am 30. Mai starb in **München** der Maler **August Splitgerber.** Er war am 27. August 1844 zu Steingaden in Oberbayern geboren und Schüler der Münchener Akademie unter Anschütz. Splitgerber hat sich fast ausschließlich als Landschaftsmaler betätigt. Seine Motive entnahm er der Umgebung Münchens wie der Gegend von Pappenheim und Ellingen sowie des Simsees. *A. L. M.*

PERSONALIEN

Als Nachfolger des verstorbenen Professors Board wurde Dr. **Richard Klapheck,** bisher Dozent an der städtischen Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf, als Konservator an die Düsseldorfer Kunstakademie berufen. Dr. Klapheck, geb. 1883 zu Essen, hat sich besonders als Architektur-Historiker hervorgetan. Seine Hauptwerke sind Alt-Westfalen (gemeinsam mit E. Freiherrn von Kerckerinck), 1912; Die Meister von Schloß Horst, 1915; Die Baukunst am Niederrhein, Bd. I, 1915. In Vorbereitung sind der zweite Band dieses Werkes und als dritte Veröffentlichung der Westfälischen Kommission für Heimatschutz »Der Schloßbau zu Raesfeld«. Zahlreiche Aufsätze Klaphecks erschienen u. a. in »Wasmuths Monatsheften für Baukunst«, der »Architektonischen Rundschau«, in »Velhagen und Klasings Monatsheften« (über die Kriegsbilder von Hans Kohlschein) und in der »Kunst«.

Zum 60. Geburtstage von Ludwig Manzel. Am 3. Juni wurde der bekannte Berliner Bildhauer Professor Luwig Manzel sechzig Jahre alt. Um seine Stellung im deutschen Kunstleben zu kennzeichnen, sei daran zu erinnern, daß er seit 1903 als Nachfolger von Reinhold Begas dem Berliner Meisteratelier an der Hochschule vorsteht, daß er erst vor kurzem zum vierten Male zum Präsidenten der Berliner Akademie gewählt worden ist und als Leiter der Kunstgenossenschaft namentlich während der Kriegszeit eine außerordentlich fruchtbare, wirtschaftliche Betätigung geübt hat. Diese Häufung von Ämtern und Würden ist ein gutes Kennzeichen dafür, daß man Manzel als Künstler und Menschen und als eine zur Führung berufene Persönlichkeit schätzt.

Ludwig Manzel stammt aus Vorpommern und ist der Sohn eines einfachen Landmannes. Er kam 1875 auf die Berliner Akademie und war dort bis 1881 Schüler von Fritz Schaper. Ein sich anschließender mehrjähriger Aufenthalt in Paris brachte ihm die künstlerische Reife. 1895 wurde er Mitglied der Akademie und 1896 erhielt er die große goldene Medaille für einen Brunnen, der jetzt als ein Wahrzeichen des Stettiner Freihafens gilt, eine gewaltige Frauengestalt, die mit einer Raa über der Schulter auf einem Schiffsverdeck steht. Neben seinen großen monumentalen Arbeiten hat Manzel aber auch jederzeit kleinere, tief empfundene Werke geschaffen, von denen die Nationalgalerie die besonders schöne Statuette eines Bauernmädchens besitzt.

Dem Maler **M. A. Stremel** in München und dem Bildhauer **Friedrich Brodauf** in Loschwitz bei Dresden ist vom König von Sachsen der Professortitel verliehen worden.

AUSSTELLUNGEN

Münchener Ausstellungen. Die umfangreiche Gedächtnisausstellung von Werken des Ende 1917 gestorbenen Toby E. Rosenthal, die die Galerie Heinemann veranstaltete, bedeutete in den Augen vieler Kunstfreunde eine Rehabilitation dieses Genremalers. In der Tat bewiesen die zahlreichen Interieur-Studien, Entwürfe und Landschaftsskizzen aus der früheren Zeit des Künstlers, will sagen etwa aus den Tagen seiner Lehrzeit bei Piloty, d. h. von 1867 an, bis etwa zum Ende der achtziger Jahre ein sehr erfreuliches malerisches Talent, eine Qualität der Malerei, die berechtigten Anspruch auf allgemeine Beachtung besitzt. Aber es wäre doch verkehrt, behaupten zu wollen, daß Rosenthal zu den bedeutenderen Größen des malerischen München in den siebziger und achtziger Jahren zu zählen ist. Die Grenzen von Rosenthals Begabung waren doch verhältnismäßig eng, und der künstlerische Habitus wie seine ganze Entwicklung zeigt die größte Verwandtschaft mit einer reichen Schar ähnlich begabter Kollegen aus der Piloty-, Lindenschmit- und Diezschule. Überall in den Studien große malerische Kultur, in den komponierten Bildern aber für gewöhnlich nur einige gelungene qualitätvolle Partien, nur selten das Vermögen, in den ausgeführten Bildern das Niveau gleichmäßig zu halten, die einzelnen Partien wirklich zu einem geschlossenen Ganzen zusammenzufügen. Das ist das Tragische in der Kunst so manchen begabten Münchener Malers der siebziger und achtziger Jahre, das uns heute noch mehr mit Bedauern erfüllt, als die betrübende Tatsache, daß so viele jener Künstler und darunter auch Rosenthal in späteren Jahren nicht einmal mehr die Qualitäten der früheren Zeit aufbrachten, sondern in Bildern wie in Studien jene Art von Handwerk dokumentierten, die man seit geraumer Zeit in geringschätziger Weise als Glaspalastmalerei zu bezeichnen pflegt.

Von der Ausstellung von Arbeiten Wilhelm von Lindenschmits in der Modernen Galerie Thannhauser sei nur kurz gesagt, daß sie uns den Künstler wohl von der intimeren Seite kennen lernte, aber dieser erweiterte Einblick in das Schaffen dieses als Lehrer so geschätzten Meisters nur den Eindruck verstärkt hat, daß Lindenschmit wohl eine große, aber nicht durchgreifende Begabung besaß, daß er verschiedenen Einflüssen zugängig war und es nicht verstand, sie ganz persönlich zu verarbeiten. Die Entwürfe für eine Serie von Wandteppichen, die Th. Th. Heine in der Galerie Caspari ausstellt, gehören nicht zu den glücklichsten Schöpfungen des Künstlers. Gewiß ist die Geschichte sehr witzlich erzählt, gewiß zeigt auch Komposition und Kolorit in manchem launige Einfälle. Aber will man diese Entwürfe nicht als eine Parodie auf die alte Gobelinkunst, auf Biedermeier-Empfindsamkeit, vielleicht auch noch auf den Stil von Maurice Denis nehmen, und ich glaube nicht, daß sie als eine solche Parodie gemeint

sind, so muß man diese Stücke auf die Dauer doch als fatal süßlich, als verzuckerte und verniedlichte »Erler« und ihren Witz als zu schal, zu sehr nur auf kurze Betrachtung berechnet empfinden.

Im gleichen Haus hat Julius Wolfgang Schülein eine größere Serie Hinterglasmalereien ausgestellt. Wird bei Heine Biedermeier neu belebt, um nicht zu sagen verfälscht, so bemüht sich Schülein um eine Wiederbelebung der alten Bauernkunst, für die in der jüngsten Zeit mit so viel Ekstase Tamtan geschlagen worden ist. Gewiß weiß Schülein der Hinterglasmalerei Reize abzugewinnen, gewiß ist vieles sehr nett, aber es ist doch an die Stelle naiver Empfindung und kräftiger Volkskunst ein parfümiertes Reffinement und eine Verbilligung größerer Kunst getreten, deren man nicht recht froh werden kann. *A. L. M.*

Wien. Eine Ausstellung schwedischer Graphik bei Halm und Goldmann bringt eine kleine, aber solide Auswahl moderner nordischer Meister. Vertreten ist in erster Linie der Altmeister schwedischer Radierung Anders Zorn, dessen Porträt des Bildhauers Troubetzkoj mit dem sondierend scharfen Blick des Künstlers, in Zorn nicht nur den sicheren Beobachter der flimmernden Luft und der im Licht vibrierenden Form zeigt, sondern auch — und in dieser Hinsicht beansprucht noch das Selbstporträt des alternden Künstlers besonderes Interesse — den feinen psychologischen Zergliederer. Neben ihm wirken Egil Schwabs Porträts, die die Form fester anpacken, manchmal etwas banal.

Anders steht es mit Axel Fridell und dem etwas Verwandtes verratenden David Tagström. Auch Fridell hat das rein Impressionistische Anders Zorns aufgegeben. Aber bei der kühlen Knappheit und Durchsichtigkeit, die er seinen Formen zu geben sucht, liegt immer etwas von der Gespanntheit der schärfsten Psychologen.

Noch ein zweiter Künstler, den man wohl zu den Altmeistern schwedischer Kunst rechnen kann, Carl Larsson, ist ebenfalls hier vertreten. Immer wieder ist es der heiter lebendige, häusliche Kreis, der dem Künstler neuen Anlaß zu seinen Sonnenpoesie-Einfällen gibt, denen sich auch der leichte, spielende Strich, der den Aquarellisten verrät, vollkommen anpaßt. Und wenn nun schon von Poesie die Rede ist, sollen auch gleich zwei andere Erzähler zu Worte kommen, von denen der eine, Gerhard Honning, in kleinen reizvollen Blättern orientalische Liebes-Märchen mit kribbeligem Strich festhält — nichts als anspruchslose Erzählungen — und der zweite, John Bauer, in die Märchenwelt des Nordens führt. Aus finsterem, drohendem Dunkel tauchen gutmütig täppische Trollgestalten auf, jede Form verlebendigend und letzten Grundes immer voll Humor, dessen selbst Huldran, trotz ihres sphinxischen Lächelns, nicht entbehrt. — Bei Gustaf Magnusson intressiert in erster Linie die Radierung mit dem Geiger, das Nervendurchzuckte in den verlebten Formen. Doch was das reine Ausdrucksmoment anbetrifft, ist wohl Axel Torneman der stärkste. In dem »Dachredner« sind alle Glieder wie in eine Ebene gezwungen, die leichte Beweglichkeit der lockeren Gelenke, das Vergrößern des Wichtigen (z. B. der Hände) läßt die reale Form ganz hinter dem Ausdruckselement verschwinden. Ebenso bei dem »Krüppel und Aeroplan«, der zuckend weite Himmel, der freieste Bewegung gewährt, gegen das Eckigzerbrochene und Gehemmte des Krüppels. Hier führt die scharfe Beobachtung der Form zu einer Umwertung in rein psychische Elemente, die Torneman andere Bahnen führt, als die anderen Künstler. *A. E. P.*

Wien. Die **Galerie Arnot** bietet eine Kollektiv-Ausstellung von Zeichnungen **Egon Schieles,** die den Künstler in ganz sicherem Weiterschreiten zeigen. Schiele hat in diesen letzten Werken — es handelt sich fast ausschließlich um Zeichnungen dieses Jahres — einen entscheidenden Schritt über Früheres hinausgetan. Was zunächst auffällt, ist die größere Breite, Ruhe und Harmonie dieser Zeichnungen. Das Suchen nach dem krankhaft Bizarren, das über das Alltägliche hinausgeht, das Hervorholen des Absonderlichen aus einem Modell, das es von allen andern trennt, hat aufghört, Form und Ausdruck erwächst aus dem innersten Wesenskern des Organismus, den er vor sich hat: s e i n Leben will er in höchster Potenz geben. Und was des Künstlers Seele daran schafft, ist eben nur, daß er ihm die aufs höchste konzentrierte Ausdrucksform verleiht. Aber das etwas von vornherein Gesuchtes in das Modell hinein interpretieren hat aufgehört. Damit verschwindet auch das Dekadente, das so vielen seiner früheren Arbeiten anhaftet. Die neuen Blätter wirken gesünder, stärker und organischer. Wenn auch, gerade in der letzten Hinsicht, ein festerer Bau manchmal erwünscht wäre, — ein Mangel, der sich besonders in manchen Aktzeichnungen äußert, — entschädigt in diesen Zeichnungen die Monumentalität der psychischen Charakteristik, die man besonders den Porträts von Paris Gütersloh, Franz Blei, Robert Müller, einem Kinderdoppelporträt und dem Porträt einer Dame nachsagen muß. Der breit gewordene Strich löst mit voller Sicherheit die Formen heraus, bei strengster Ökonomie der Mittel, die nie ein Zuviel oder ein Zuwenig geben. *A. E. P.*

VERMISCHTES

Max Slevogt hat eine neue Folge von Lithographien vollendet, Illustrationen zur Herodias-Novelle von Flaubert, die in der Reihe der Reißschen Prospero-Drucke erscheinen werden.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 36. 21. Juni 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DÜRER UND SEIN DOPPELGÄNGER

Von Max J. Friedländer

Ein Vortrag Wölfflins in der Münchener kunstwissenschaftlichen Gesellschaft erneut den Streit über die Basler Holzschnitte, die D. Burckhardt für Dürer in Anspruch genommen hat. Nach dem Bericht zu urteilen, der im 34. Heft dieser Zeitschrift (Sp. 365 ff.) erschienen ist, hat sich Wölfflin davon überzeugt, daß der Illustrator des »Narrenschiffes« von Basel nach Nürnberg übergesiedelt, in der fränkischen Stadt Allerlei, dabei auch die Gebetbuchholzschnitte geschaffen hätte, die Campbell Dodgson in der Graphischen Gesellschaft (XI. Veröffentlichung, 1909) herausgegeben hat. Dieser Zeichner sei nicht Dürer, sondern ein Zeitgenosse Dürers. Wölfflin hebt einige Züge hervor, in denen sich der Meister X (der in der Hauptsache identisch ist mit Röttingers Wechtlin) von Dürer unterscheide, zieht aber die Grenzlinie zwischen den beiden Persönlichkeiten nicht bis zum Ende. Wie er zu hoffen scheint, daß durch Angliederung der Gebetbuchholzschnitte an das Werk des Meisters X die Identifizierung dieses Meisters mit Dürer unmöglich werde, glaube ich dadurch die Identität einleuchtender machen zu können.

Zwei »Beweisführungen« könnte ich versuchen. Erstens direkte Vergleichung der fraglichen Dinge mit annähernd gleichzeitigen beglaubigten Werken Dürers. Zweitens eine Argumentation, die den Meister X in ein unerträgliches Verhältnis zu Dürer rückt. Hat die Partei, der Wölfflin sich anschließt, unsere Fachsprache um das zweideutige Wort »Doppelgänger« bereichert, so erscheint eine Persönlichkeit, die »viel von Dürer angenommen hat und jedenfalls auch seinerseits eine Wirkung auf Dürer ausgeübt hat«, nicht gerade lebensfähig. Seltsam bleibt, daß der um 1494 erfindungsreiche Illustrator des »Narrenschiffs« später in Nürnberg neben Dürer so gar keine Eigenart und Selbständigkeit bekundet. Stadler, der den Weg wirklich bis ans Ende gegangen ist, kam zu der Absurdität, in einer Zeichnung, einer Figur den Unterleib dem Meister X, den Oberleib Dürern zuzuschreiben. Wahrlich eine abschreckende Spur.

Die Argumente, die neuerdings zugunsten meiner Auffassung gefunden worden sind, scheinen stark in die Wagschale zu fallen. Der Entwurf zu einem der Roswitha-Schnitte ist auf der Rückseite einer allgemein anerkannten Dürer-Zeichnung entdeckt worden. Die Naturstudie zu dem Mann mit dem Bohrer in der Dresdner Kreuznagelung, die von Pauli publizierte Zeichnung in der Bonnat-Sammlung, ist doch wohl von Dürer. Wer sie dem Meister X gibt, hätte zu erklären, wie Dürer dazu kam, diese Studie in seinem Holzschnitt der Marter der Zehntausend zu verwenden. Wer aber die Zeichnung Dürern zuschreibt und das Dresdener Bild dem Meister X, stößt auf die Schwierigkeit, daß die Zeichnung für die Kreuznagelung, nicht etwa für den Holzschnitt, konzipiert ist.

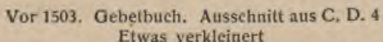
Einige Argumente Wölfflins beruhen auf der irrtümlichen Annahme, daß die Entstehungszeit der Gebetbuchillustrationen bekannt sei. 1503 sei dies und das bei Dürer nicht mehr möglich. Wir wissen aber durchaus nicht, daß das Buch mit dem Datum 1503 die editio princeps der Schnitte sei, und wenn wir das wüßten, könnten sie immer noch wesentlich früher entstanden sein. Das Jahr 1503 ist nur der terminus ante quem.

Wölfflin macht auf die Scheibennimben aufmerksam, die neben Strahlennimben in dem Gebetbuche vorkommen. Dürer habe diese Nimbenform nie, mit einer Ausnahme. Dieses Argument kann ich verstärken. Die Ausnahme existiert nicht, da die Veronika von 1510 eine miserabele Nachahmung, eine Kopie nach dem Gebetbuchholzschnitt ist. Seltsam übrigens, daß die schlechte Kopie als »Dürer« nicht beanstandet wurde, während das Original undürerisch sein soll. In den signierten Holzschnitten, die Dürer im eigenen Verlag herausgegeben hat, kommt der Scheibennimbus wirklich nicht vor. In dem Gebetbuch aber erschien das kirchliche Attribut unentbehrlich, und der Verleger forderte es vermutlich. Das Gebetbuch wäre, wenn anders Dürer der Zeichner ist, etwa 1499 anzusetzen, also zwischen die frühen Blätter der Großen Passion und die ersten Blätter des Marienlebens. Wenn der Abstand manchen Kritikern unüberspringbar erscheint, so erkläre ich mir den leichten, flüchtigen, sorglosen Stil der Gebetbuchschnitte mit dem Maßstab, der schwächeren Spannung, dem geringeren Verantwortlichkeitsgefühl. In der Erfindung, die reich quellend und durchaus »dürerisch« ist, scheinen mir die kleinen Blätter des Meisters würdig zu sein.

Auf einige Beziehungen zwischen dem Gebetbuch und Dürers anerkannten Arbeiten möchte ich hinweisen. 1504 malte Dürer die Anbetung der Könige, das berühmte Bild in Florenz. Hier fehlt Joseph. Diese ikonographische Eigentümlichkeit erschien so beispiellos, daß Übermalung der Josephfigur vermutet worden ist (zu Unrecht). In beiden Anbetungen der Gebetbuchserien fehlt Joseph. Und diese Kompositionen wirken wie Ableger von der Bildkomposition.

Die säugende Madonna mit den Engeln, der signierte Holzschnitt (B. 99), der nicht datiert ist, den Heidrich wohl zu spät (um 1508) angesetzt hat, der aber kaum vor 1503 entstanden sein kann, steht in Zusammenhang mit dem Gebetbuchblatt C. D. 55.





Vor 1503. Gebetbuch. Ausschnitt aus C. D. 4
Etwas verkleinert



Vor 1503. Gebetbuch. Ausschnitt aus C. D. 6
Etwas verkleinert



Dürer 1504. Ausschnitt aus der Randdekoration
von B. 79. Originalgroß

Solche Beispiele lassen sich vermehren. Im ganzen hätte der Meister X nicht etwa Dürers Schöpfungen gekannt und ausgenutzt, sondern einen Einblick in das Inwendige Dürers gehabt und Gestaltungen Dürers vorweggenommen.

Drei Figürchen bilde ich nebeneinander ab und bitte zu entscheiden, in welchem Verhältnis sie zueinander ständen.

Mir scheint, diese Gestalten sind nicht von einander kopiert, nicht einander nachgeahmt, vielmehr wie drei Tropfen einer Flüssigkeit. Keinesfalls kann der Meister X, als er vor 1503 für das Gebetbuch zeichnete, Dürers von 1504 datierten Holzschnitt gekannt haben. Dürer aber wird sich schwerlich, als er die nebensächliche Randdekoration des Marienleben-Blattes unbedenklich entwarf, aus dem Büchlein des Doppelgängers inspiriert haben.

Das Gebetbuch, das Wölfflin dem Meister X zutraut, ist nicht irgendein Gebetbuch, sondern ein historisch bedeutendes Werk, das erste seiner Gattung, Wurzel und Vorbild für Arbeiten der folgenden Generation, eine Quelle, aus der Springinklee und E. Schön (auch wohl der Augsburger Weiditz) schöpften. Springinklee, dessen nachahmende Tätigkeit um 1515 einsetzt, ist bekanntlich ein treuer Sklave Dürers. Seine Gebetbuchillustration aber sollte auf den Meister X zurückgehen? Wieder finden wir auf dem Platz, wo wir Dürern zu erwarten haben, den »Doppelgänger«.

Der Herausgeber selbst, nämlich C. Dodgson, hat, wie Wölfflin betont, die Gebetbuchblätter für »undürerisch« erklärt. Da unser Fachgenosse jenseits des Kanals in diesen Dingen erhebliche Autorität beanspruchen darf, erfreut sich Wölfflin eines starken Parteigängers. Oder erfreute sich. In einem der letzten Hefte des Burlington Magazines publiziert Dodgson eine neue Zeichnung aus der Brigittenfolge und kommt auf unsere Frage zu sprechen. Er schließt mit der ihm eigenen ehrlichen Sachlichkeit folgendermaßen (Februar 1918, S. 51):

»In Dürers circle, at any rate, these drawings must have originated very early in the 16th century, and for want of any convincing proof that they are by any of the artists whom we know, a personality has been constructed, known variously as the Benedikt-meister or the Brigittenmeister (from the Revelations of the Bridget, 1500), to whom these and certain other drawings, a large number of woodcuts, and some pictures, including the Seven Sorows of Mary at Dresden, are attributed. A reaction has set in. The Dresden cycle has been reclaimed for Dürer by Dr. Pauli. I have heard that one of the most eminent authorities at Berlin believes that the lengthy series of small woodcuts which I ascribed to the Benedict-Master in the eleventh publication of the Graphische Gesellschaft, is really by Dürer. *Perhaps when the dust of controversy has settled and we look at the outstanding works of the group whith clearer eyes, undistracted by attributions of now discarded rubbish, we may all recant our doubts, and agree that the missing name is "Dürer" after all.*«

GALERIEFREUNDE

Von verschiedenen Seiten sind neuerdings in ihren Zielen gleichlaufende Versuche unternommen worden, Organisationen ins Leben zu rufen, die der modernen Kunst in größerem Umfange, als es bisher möglich war, Eingang in die öffentlichen Galerien schaffen sollen. Zuerst war es ein Frauenbund, der es in seiner Werbeschrift als eines seiner Ziele erklärte, Werke junger Künstler zu kaufen und deutschen Museen zur Verfügung zu stellen. Man lächelte wohl damals über die etwas weltfremden Pläne, und man hat auch bisher noch nichts davon gehört, daß sie zur Ausführung gebracht worden seien. Dafür haben sich aber an anderen Stellen jetzt Vereinigungen zusammengeschlossen, die die gleiche Absicht verfolgen, nur daß sie ihre Ziele konkreter formulierten.

In Dresden hat sich, wie hier berichtet, ein Bund der Galeriefreunde konstituiert, der aus eigenen Mitteln Werke junger Künstler zu erwerben beabsichtigt, um sie dem Museum der Stadt zur Verfügung zu stellen. Diesem soll das Recht bleiben, nach Ablauf von zehn Jahren die endgültige Entscheidung zu treffen, ob es das Geschenk annehmen und das Werk seinem regelrechten Besitzstand einverleiben, oder es dem Vereine zurückgeben will. Ein auf ähn-

lichen Satzungen errichteter Bund hat sich in Bremen zusammengeschlossen. Nur daß in diesem Falle die erworbenen Kunstwerke im Besitz der Vereinigung bleiben und an die Mitglieder verlost werden sollen mit der Maßgabe, daß der Galerie das Recht verbleibt, nach Ablauf von zehn Jahren jedes Werk, das sie wünscht, zum Einstandspreise für sich zu erwerben.

Der Grundgedanke ist beide Male der gleiche. Es soll ein Vorrat geschaffen werden, aus dem im Laufe der Jahre ein Museum moderner Kunst entstehen kann. Es soll der öffentlichen Galerie, die immer schwerer beweglich sein wird als die Privatsammlung, eine Möglichkeit eröffnet werden, beizeiten zuzugreifen und sich Werke zu sichern, die nach Ablauf einiger Jahre erfahrungsgemäß weniger leicht und nur um einen unverhältnismäßig höheren Preis zu erreichen sind. Es soll zu dem Zwecke einerseits dem Galerieleiter die Last der Verantwortung vor der Öffentlichkeit abgenommen oder doch erleichtert, und anderseits ihm ermöglicht werden, durch endgültige Nachprüfung, für die ein Spielraum von einigen Jahren belassen wird, etwaige Irrtümer auszuscheiden.

Von extremer Seite will man in dieser Vorsicht eine Art Feigheit sehen. Aber man vergißt dabei, daß die öffentliche Galerie sich in der Tat der modernen Kunst gegenüber nicht in der gleichen Lage befindet wie der Privatsammler. Es ist nicht immer möglich, unter den vielfältigen Erscheinungen des Tages mit Sicherheit sogleich das Wertvolle von dem minder Wichtigen zu scheiden. Wie es vorkommen wird, daß die neuere Produktion eines Künstlers seine früheren Werke in den Schatten stellt, so kann es sich ergeben, daß die wesentliche Erscheinung innerhalb einer Gruppe erst im Verlaufe der Jahre klarer sich herausstellt. Nur unverbesserliche Optimisten und Besserwisser werden behaupten wollen, daß Irrtümer ausgeschlossen sein sollten und könnten.

Der Privatsammler hat es verhältnismäßig leicht, begangene Fehler wieder gut zu machen. Er ist in der Lage, ständig auszuscheiden, um das Niveau seiner Sammlung zu heben. Eine öffentliche Galerie kann und darf das nicht, und es wäre falsch, ihr in dem besonderen Falle diese Befugnis zu erteilen, da ein ständiges Kommen und Gehen der Kunstwerke die Folge wäre, und jeder neue Leiter in die Versuchung käme, wieder zu zerstören, was sein Vorgänger aufgebaut hat.

Aus diesem Grunde ist es wohl ein guter Gedanke, die endgültige Entscheidung über die Aufnahme noch problematischer Werke auf eine Reihe von Jahren hinauszuschieben. Es scheint uns, daß nach den Erfahrungen der letzten Zeiten der weite Spielraum von zehn Jahren durchaus notwendig ist. Dagegen hat das System, das man in Bremen gewählt hat, gewisse Schattenseiten. Es ist entschieden vorteilhaft, die Tätigkeit der Vereinigung von Anfang an auch dem Urteil der Öffentlichkeit zu unterbreiten und gleichzeitig damit eine ständige Ausstellung moderner Kunst zu schaffen, anstatt die Ankäufe zunächst in Privaträumen verschwinden zu lassen. Auch bedeutet es eine empfindliche Härte, wenn der, der das gute Los gezogen hatte, nach zehn Jahren gezwungen sein soll, einen lieb gewordenen Besitz wieder herzugeben. Uneigennütziger sind die Statuten der Dresdner Vereinigung. Aber vielleicht verbürgt der Anreiz des Mitbesitzes an den Erwerbungen den Satzungen des Bremer Bundes die stärkere Werbekraft.

Beide jedenfalls dürfen als glückliche Versuche begrüßt werden, die wohl der Nachahmung auch an anderen Stellen wert sind. Daß hierbei in erster Reihe an Berlin gedacht werden muß, bedarf kaum der Erwähnung. Die Schwierigkeiten für den Leiter der Nationalgalerie sind, wie jedermann weiß, noch größer, als sie jedem Direktor einer Sammlung zeitgenössischer Kunst erwachsen müssen. Und daß gerade die Galerie der Reichshauptstadt ins Hintertreffen geraten ist, bleibt ebenfalls kein Geheimnis. Eine Auffrischung täte dringend not. Gewiß ist der Platz beschränkt, und es ist kaum abzusehen, wo innerhalb des immer enger werdenden Hauses noch Raum für die Jüngsten geschaffen werden soll. Aber das darf auf die Dauer kein Grund sein, an einer selbstgewählten Grenze halt zu machen und sich neu auftretenden Erscheinungen zu verschließen. Die Raumfrage kann ohne Schaden einer späteren Lösung vorbehalten bleiben. Nicht ebenso die Frage der Sammlung selbst. Und für diese dürfte das Beispiel von Bremen und Dresden wohl zur Nachahmung locken.

ÖFFENTLICHE KUNSTPFLEGE
LUXUSSTEUERN

Es ist nicht leicht, den notwendigen Ernst zu bewahren, wenn unsere Volksvertreter von Kunst zu reden glauben. Man ist in Versuchung, eine Satire zu schreiben. Aber man soll dieser Versuchung widerstehen, da es sich doch um Dinge handelt, die nicht gar zu leicht genommen werden dürfen. Aber wenn einer der Herren im gleichen Atem die Berliner Musikkritik von der Rednertribüne des Abgeordnetenhauses aus in Bausch und Bogen der Oberflächlichkeit zeiht und behauptet, »es werfe ein gutes Licht auf den gesunden Kern unseres Volkes«, wenn das — sage und schreibe »Dreimäderlhaus« in Berlin hintereinander 850 Aufführungen erlebte, so hat man allerdings nur die Wahl, entweder zu lachen oder zu weinen. Der Zentrumsabgeordnete Dr. Heß hat seinen Namen durch dieses Kunsturteil unsterblich gemacht. Aber auch von den übrigen Herren hörte man nicht gerade Worte, die von einem Verständnis für das, was unserer Kunst frommt und nottut, zeugten. Ob in dem Falle Paul Cassirer ein Mißgriff vorlag, wollen wir nicht entscheiden, da über die Einzelheiten noch immer keine Klarheit herrscht. Jedenfalls sind wir überzeugt, daß er besser geeignet war, eine Ausstellung deutscher Kunst in der Schweiz zu organisieren, die der deutschen Sache dienlich sein konnte, als Herren, deren Standpunkt in der ganz unsach-

lichen Phrase beschlossen ist, »die Künstler sollten mit der Nachahmung undeutscher Fremdkunst aufhören«. Wer so ahnungslos von Fremdkunst fabelt, beweist nichts anderes als seine eigene Kunstfremdheit. Jedenfalls zeugt es aber nicht gerade davon, daß unsere Volksvertreter sehr tief in die Materie eingedrungen sind, die sie verhandeln, wenn ihr Interesse an moderner bildender Kunst einzig und allein durch einen zur Sensation aufgebauschten Sonderfall absorbiert wird.

Darf man angesichts des Niveaus dieser Verhandlungen im preußischen Abgeordnetenhause von den Herren im Reichstage Verständnis für die Notwendigkeiten der Kunst erwarten? Man wagt nicht viel zu hoffen. Aber man darf darum nicht schweigen. Und jeder, der das kommende Unheil sieht, ist verpflichtet, seine Stimme zu erheben gegen die Erdrosselungssteuer, mit der dem Kunsthandel der Garaus gemacht werden soll.

Wir haben hier kürzlich gegen den absurden Plan einer Besteuerung des Kunstbesitzes protestiert. Jetzt erfährt man, daß in den Kommissionsberatungen die Luxussteuer auf Kunstverkäufe der für Gold und Juwelen gleichgestellt und auf 20 Proz. erhöht worden ist. Daß damit das erträgliche Maß weit überschritten wird, daß der ehrliche Kunsthandel vernichtet werden würde, bedarf kaum einer Erklärung. Es würden dem Schleichhandel mit Kunstwerken, der jetzt schon zur Genüge in Blüte steht, Tür und Tor geöffnet werden, und statt der Gesundung, die man erzielen zu wollen vorgibt, würde man nur eine völlige Verrottung des Handels erreichen.

Aber das nur nebenher. Wir wollen nicht auf die Folgen eines Gesetzes eingehen, das hoffentlich niemals Wirklichkeit wird, wir wollen nur seine Ungerechtigkeit und einseitige Kunstfeindlichkeit zeigen und die gesetzgebenden Faktoren auf andere und viel ertragreichere Steuerquellen hinweisen. Es ist schon mehrfach betont worden, daß eine Luxussteuer, die Gegenstände unter 300 Mark freiläßt, geradezu als Begünstigung des Kitsches wirken muß und zugleich ohne Grund sich die reicheren Erträge verschließt. Daß soziale Gründe dafür sprechen sollten, den Luxus des kleinen Mannes freizulassen, ist ein ganz verkehrter Gesichtspunkt, da es einerseits viel wichtiger wäre, die wahren Kulturgüter zu schützen, anderseits jede Luxusausgabe, d. h. jede Ausgabe, die den eigentlichen Bedarf des Lebens überschreitet, in gleichem Maße abgabefähig ist. Exzellenz v. Bode hat in einem sehr beachtenswerten Aufsatze in der Vossischen Zeitung diesen Gesichtspunkt betont und ebenso mit Recht eine Ausdehnung der Besteuerung auf Verkäufe Privater sowie auf die der Künstlervereine vorgeschlagen.

In der Tat zeugt es von Kurzsichtigkeit, wenn man immer nur an die doch nur ausnahmsweisen Riesengewinne einzelner Kunsthändler denkt, wenn die Blicke wie gebannt an einem Sonderfalle wie der Auktion Kaufmann haften, wie in den Verhandlungen des Abgeordnetenhauses an dem Falle Paul Cassirer. Auch hierin offenbart sich die gleiche Kunstfremdheit, die in Kunstfeindschaft auszuarten droht. Warum in aller Welt denkt man immer nur an die Werke bildender Kunst? Werke der Dichtkunst und der Musik sind nicht minder Gegenstände des Handels, und trotz der Vorliebe des Herrn Dr. Heß für das Dreimäderlhaus sehen wir keinen Grund, warum die Autoren und Theaterdirektoren in einem solchen Falle frei ausgehen sollten. Es ist sehr begreiflich, daß die Herren fürchten, mit ihrer Luxussteuer zu kleine Beträge zu erzielen. Aber wir sagen ihnen voraus, daß sie mit der mechanischen Verdoppelung des Steuersatzes nicht eine Erhöhung, sondern auf die Dauer im Gegenteil eine Verminderung des Steuerertrages bewirken würden. Sie sollten sich stattdessen zu einer Herabsetzung des Satzes entschließen, dafür aber gleichmäßig alle Kunsterzeugnisse einbeziehen, wenn nun einmal Geld herbeigeschafft werden muß, und es zu dem Zwecke unerläßlich ist, die Kunst als Luxus zu besteuern. Jedes Druckwerk, Literatur wie Musik, jede öffentliche Aufführung, Theater wie Konzert, sollte und müßte von der Luxussteuer erfaßt werden. Oder ist es unseren Gesetzgebern entgangen, daß auch auf diesen Gebieten die Preise außerordentlich gestiegen und sehr große Gewinne erzielt worden sind? Es ist auch keineswegs notwendig, vor den Erzeugnissen lebender Künstler halt zu machen. Zum Ausgleich aber stände es dem Staate frei, die Rechte verstorbener Autoren für sich in Anspruch zu nehmen. Es ist eine oft gehörte Klage, daß die tantiemefreien Werke der Toten für die Lebenden eine unerträgliche Konkurrenz bilden. Und die Klassikeraufführungen gewisser Bühnen verdanken ihr Dasein durchaus nicht lediglich dem Idealismus der Direktoren. Hier sind Steuerquellen, die es zu erfassen gilt. Ebenso wie auf Werke fremder Autoren eine Sondersteuer gelegt werden könnte, wenn überhaupt von einem Kunsteinfuhrzoll die Rede sein soll. Nicht die paar Bilder französischer Maler, mit denen wir vor dem Kriege unseren nationalen Kunstbesitz in sehr erfreulicher Weise vermehrten, rechtfertigen diesen Einfuhrzoll, wohl aber die zahllosen französischen Schwänke und Ehebruchskomödien, mit denen unsere Bühnen überschwemmt wurden. Und welche Steuer die höheren Erträge verheißt, bedarf kaum der Erwähnung.

Wir verlangen keine Ausnahmebegünstigung für die bildende Kunst in einer Zeit, in der alles und jeder bereit sein muß, Opfer zu bringen. Aber wir protestieren gegen eine Ausnahmebesteuerung, die ebenso kunstfeindlich wie ungerecht wäre. Darum erheben wir immer wieder unsere Stimme, und wir hoffen, daß dieser unser Ruf nicht ungehört verhallt.

HANS PURRMANN

Das Glück eines freien Talentes ist in der letzten Zeit wenig gewertet worden. Wo Wille und Problem das künstlerische Temperament zu höheren Energien aufrufen möchten, geraten Anlage und Erfahrung leicht in die bloß äußerlichen Schichten der künstlerischen Struktur. Vor der Kunst Hans Purrmanns, die in einer Kollektivausstellung im Salon Cassirer-Berlin zum ersten Male ihre Entwicklung in fünfzehn Jahren aufzeigt, könnte ein schwankendes Vertrauen

an der freien Ausreife der neuen Kunst sich ein Stück Glauben wiedergewinnen. Es gibt wenige, deren Begabung sich gegen das Kalkül des Problems so glücklich behauptet hat. Es gibt heute aber auch wenige, deren Begabung so intenstiv ist und doch wiederum lebhaft ausgreifend. Die natürliche Kraft seines Talentes ließ ihn in München lernen, daß der bloß malerische Wurf durch jene Freiheit ersetzt werden muß, die durch Evolution kontinuierlich entsteht. So wird ein sitzender weiblicher Akt und ein Garten mit blühenden Bäumen bereits von jener Lebhaftigkeit und Sicherheit in der farbigen Aufteilung der Komposition, die auch seinen späteren Arbeiten das nivellierende Geschick eines dekorativen Farbengeschmacks glücklich ferngehalten haben. In Paris aber erst in der unmittelbaren Ateliernähe von Matisse vollzieht er den Übergang von der impressionistischen Nuance zur positiven Farbe der neuen Anschauung. Und es scheint zugleich etwas von der freien unmethodischen Evolution französischer künstlerischer Erkenntnisse in Purrmann übergegangen zu sein. Ohne exzentrische Steigerung und problematische Vereisung fühlt er sich in den Bau der Form hinein, die aus der Farbe sich aufbaut. Besonders lassen die Stilleben aus diesen Jahren das Wachsen eines Farbwillens erkennen, der nach Auseinandersetzungen mit der Palette Cézannes die einfachen Werte und starken Kombinationen von Matisse aufnimmt. Er folgt Matisse bis zu jener letzten Konsequenz eines Farbenstils, der den Wert der Form nur noch in der Begrenzung der Farbenfläche reflektieren läßt. Doch nur vorübergehend verwechselt er Intension der Farbe mit absoluter Abstraktion; eine Gefahr, der mancher unterlegen ist, als er beim Gobelin oder Glasfenster endete. Stets aber hat sein Taktgefühl ihn vor der Koketterie süßlicher Modeharmonien gewarnt, der aus der Gefolgschaft Matisse sehr viele unterlegen sind.

Wie seine Kunst dann aber, als er im Krieg nach Berlin übersiedelt, zu jener freien Reife, deren Früchte von Jahr zu Jahr nachsüßen, aufsteigt, erklärt nur die gewordene Freiheit. Es gibt heute schwerlich eine Palette, die von einer größeren Heiterkeit durchsonnt ist, als die Purrmanns und kaum einen, der mit geringerem technischen Aufwand seine Aufgaben löst. Und er stellt sich keine leichten Aufgaben. Die früher isolierte Blumenvase steht jetzt im Ateliermilieu und die Personen werden durch Anzug oder Requisiten gesteigert. Die farbigen Motive häufen sich. Die grüne Wand des Ateliers durchzieht die meisten Stilleben. Schon an ihrer Farbenstimmung allein, an ihrer wechselnden Teilnahme an der Farbkomposition des Bildes, kann man die anschauliche Frische dieses heiter ergreifenden Malerauges erleben. Die Farbennuance stellt sich auch wieder ein und bringt eine Fülle der Beziehungen zwischen den einfachen elementaren Kombinationen hervor. In der Landschaft hat er einstweilen diese glückliche Harmonie und diese sprudelnde Heiterkeit noch nicht immer gewinnen können. Heftigere Stimmungen, größere Intervalle in den Farbakkorden hinterlassen wohl eine größere Frische, doch will sich hier die sinnliche Schönheit nicht einstellen. Mit diesem neuen Farbstil, der die Farbfläche aus der Nuance wieder aufbauen möchte, könnte man wieder an die Neoimpressionisten denken. Doch hat Purrmann jener Doktrin gegenüber eine freie Sinnlichkeit, die sich eher mit dem Altersstil Renoirs vergleichen ließe. Und es scheint fast wie eine innere Verwandtschaft zwischen beiden, daß diesem der Differenzierung wieder zugängliche Farbstil die Haut des weiblichen Körpers als die schönste Aufgabe ersteht. Die Ökonomie Purrmanns, die er in der klugen Ausschaltung aller Farbnuancen, die bloß Formen modellieren, übt, hat somit diesen Stil Renoirs in den neuen der positiven Farbe überführt. Die Übersetzung der Form in Farbe ist hier in einer Art gelungen, die im alten Sinne die Schönheit der Materie wieder erstreben möchte. *W. KURTH.*

LITERATUR

Gustav Glück, *Niederländische Gemälde aus der Sammlung des Herrn Dr. Leon Lilienfeld in Wien.* Mit 52 Tafeln in Heliogr. Wien 1917, Verlag d. Ges. f. Vervielf. Kunst.

In dieser vornehm ausgestatteten Veröffentlichung stellt Dr. G. Glück der Kunstwelt eine neue Wiener Privatgalerie holländischer und vlämischer Gemälde des 17. Jahrhunderts, die der Chemiker und Erfinder Dr. med. et phil. L. Lilienfeld in den letzten zwei Jahrzehnten gesammelt hat, in Wort und Bild auf das eingehendste vor. Er widmet das Werk W. von Bode als dem Begründer einer neuen Art von fesselnd geschriebenen Monographien über Privatgalerien und weiß auf seine Weise die Besprechung der 82 Gemälde zu einer aufschlußreichen Studie über die Hauptzweige der niederländischen Malerei zu gestalten, indem er durch seine große Bilderkenntnis, durch vorsichtiges Urteil, durch Verwertung der neuesten Forschungen und eingestreute Exkurse viel Neues und Interessantes bringt. Alles Katalogmäßige ist in einen Anhang verwiesen, um die Darstellung und Einzelbetrachtung ballastfrei zu halten für die wichtigeren Fragen der künstlerischen Vorzüge und der Einreihung der Gemälde in das Lebenswerk der betreffenden Meister. Man möchte fast wünschen, daß diese mustergültige kunstwissenschaftliche Bearbeitung einer in der Qualität noch höheren Sammlung zuteil geworden wäre. Denn man merkt dieser doch recht deutlich ihre Entstehung in der Gegenwart an, wo Hauptwerke der hervorragenden niederländischen Meister nur noch selten und dann nur zu schrankenlosen Preisen vorkommen. So umfaßt die Sammlung kein Werk, das in der Kunstgeschichte eine besondere Rolle spielt, und hat gerade von den ersten Namen: Frans Hals, van Dyck nur mäßige Proben, von Rubens, Rembrandt, Jacob van Ruysdael, Jan Vermeer nichts. Ihre besondere Stärke beruht dafür in der Mittellage, und Sterne zweiten und dritten Grades sind zumeist mit sicheren und feinen Werken vertreten, die, bisher wenig oder gar nicht bekannt, uns hier begegnen und unsere Kenntnis bereichern. Da die Sammlung andererseits auch kein uninteressantes Gemälde und keine Spuren des Anfängers im Sammeln zeigt, macht sie einen bestimmten, wohlabgemessenen Gesamteindruck und gewinnt noch sehr bei eingehender Betrachtung. Besonders Spezialforschern der niederländischen Malerei und Sammlern wird eine Reihe von diesen Gemälden als feste Bestimmungspunkte sehr beachtenswert sein.

Unter den vlämischen Werken fallen auf ein feingestimmter Einblick in eine ziemlich reich staffierte, verschneite, starkbefestigte Kleinstadt, unsigniert, doch von G. Glück mit gutem Grund Jan Bruegel d. Ält. zugewiesen;

ferner ein Studienkopf A. Brouwers, darstellend einen jungen Mann mit weitaufgerissenen Augen und Mund, einen Raucher, wie vornan auf dem Bilde der ehem. Steengrachtgalerie; nur ist auf der Studie die Rauchsäule weggeputzt, deren Spur neben seinem linken Auge auf dem Grunde noch gerade durchleuchtet. — Von fünf Gemälden David Teniers' d. J. verdient eine stillebenartige Bauernstube als frühstdatierte und noch mit der Namensform Tenier bezeichnetes Werk von 1633 besondere Erwähnung. Einen feinen Schmuck der Sammlung bilden gewählte Werke der holländischen Gesellschaftmaler wie Dirk Hals, Pieter Codde, W. C. Duyster, Simon Kick, Anth. Palamedes. Auch das bäuerliche Genre ist durch J. M. Molenaer, Adriaen und Isaak van Ostade und Jan Steen gut vertreten. Von ersterem sieht man jetzt hier das hochinteressante, humorvolle, kleine ganzfigurige Doppelbildnis eines bürgerlichen Paares im Freien vor einem Dorfe, nach Glücks sehr wahrscheinlicher Vermutung ein Selbstbildnis des Meisters mit seiner Frau, der Halsschülerin Judith Leyster. Von letzterem, J. Steen, sind die Kartenspieler und das Ende einer Bauernhochzeit treffliche, leben- und humorsprühende Werke, aber das dritte, die Gartenlaube, nicht, wie Glück annimmt, eine nur etwas befangene Jugendarbeit, sondern eine von schwacher, späterer Hand ausgeführte und teilweise mißverstandene Kopie eines verschollenen Originalwerks. Zu diesem befindet sich der prachtvolle Originalentwurf Steens in der Albertina, abgebildet Wiener Handzeichnungen Nr. 376. Unter den Werken der Leidener Feinmaler fällt eine seltsame Vanitas mit einer im Saskiakostüm gekleideten Figur auf. Die unglaublich erklügelte, nüchterne Anordnung, die kühle Farbe und die peinlich genaue Durchführung des vielen Kleinwerks zeigen hier G. Dou in seinem tiefen Gegensatze zu Rembrandt. Wirkliche Höhepunkte der Sammlung bilden einige erlesene Werke der Licht-, Luft- und Raummaler der Delfter Richtung: Ein Innenbild Pieter de Hoochs aus seiner frühen Meisterzeit mit einer tollen, nur bei einem jungen Problematiker begreiflichen Überschneidung einer der am Tische sitzenden Figuren. Ferner ein ganz ungewöhnliches, feines, von hellem Tageslicht erfülltes Bild Egberts van der Poel, eine Alchymistenwerkstatt, vollbezeichnet. Als ein Problem für hohe Kennerschaft erweist sich ein auf den ersten Blick bescheidenes Bildchen, das den Einblick in eine ärmliche Stube darstellt, mit einer sorgenvoll blickenden Frau am Tische und einer vom Rücken gesehenen vierschrötigen Männergestalt in der Uniform eines schweren Reiters aus der Zeit des 30jährigen Krieges. So schlicht und still der Vorgang ist, so genial die malerische Behandlung in Licht und Luft. G. Glück sieht in dem Werke ein Frühbild des Carel Fabritius, während Hofstede de Groot, der die Spuren dieses interessanten Künstlers seit Jahrzehnten eifrig verfolgt hat, hier seine Hand nicht erkennt und vielmehr an Thomas Wyck denkt. — Kein Kopfzerbrechen über die Autorschaft gibt es bei dem musizierenden Paare, einem prächtigen, bezeichneten Hauptwerke Jacob Ochtervelts, das ganz unter dem glücklichen Einflusse von Vermeers berühmtem Bilde in der Czernin-Galerie entstanden ist. Von den Landschaftern sind besonders van Goijen, Jan Wynants, Jan van Kessel und Aert van der Neer mit feinen und wichtigen Werken vertreten; unter den Porträtisten ebenso G. Terborch mit dem Halbfigurenbildnisse einer jungen, schwarzgekleideten Frau mit sinnendem Blick und wunderfein gemalten Händen; K. Netscher mit dem Ganzfigurenbildnisse einer am Zierbrunnen im Parke sitzenden vornehmen jungen Dame, überaus kostbar gekleidet, mit einem Lamm zur Rechten und einem Papagei zur Linken. Von dem vielseitigen Sittenbild- und Stillebenmaler H. M. Sorgh sieht man hier eins seiner seltenen Familienbildnisse, in dem er sein höchstes Können in zierlicher Gruppierung, vornehmer Auffassung und gefälligster Durchbildung des reichen Beiwerks zusammenfaßte. — An die genannten Perlen reihen sich noch manche interessante Werke namhafter Meister und weiterhin ausgewählte Arbeiten wenig bekannter oder erst kürzlich bekannter gewordener niederländischer Künstler. Auch solche Werke, die bei der Abnahme des noch fließenden Bilderbestandes immer mehr in den Interessenkreis der Sammler und der Museen treten, von so erfahrener Seite eingehend erörtert und in klaren Abbildungen dargestellt zu sehen, bildet eine Quelle der Belehrung, wie sie sich nur selten findet. *F. Becker.*

Stift und Feder. Herausgegeben von *Rudolf Schrey.* Verlag von A. Voigtländer-Tetzner, Frankfurt a. M. Zwei Lieferungen mit je 8 Abbildungen bisher erschienen.

Die große Publikation der Frankfurter Zeichnungen liegt mit 20 Lieferungen abgeschlossen vor. Mit 200 Blättern älterer Meister ist das Beste aus dem Staedelschen Institut glücklich gewählt. Der reiche Bestand scheint damit noch nicht erschöpft zu sein. Die neue Veröffentlichung bietet eine Nachlese in bescheidener und minder kostspieliger Ausstattung. Die Lichtdrucke sind auch hier von Frisch in Berlin vorzüglich hergestellt, bleiben aber in einigen Fällen im Maßstab hinter den Vorlagen ein wenig zurück und berücksichtigen die Farbigkeit nicht.

Dem ersten Heft ist eine wertvolle ikonographische Untersuchung von Heinrich Sponsheimer hinzugefügt. Zwei bekannte Dürer-Zeichnungen in Frankfurt, die beiden Gruppen nackter Figuren — mit den Daten 1515 und 1516 — werden richtig gedeutet. Bisher war kaum der Versuch einer Deutung gemacht worden. Mit archäologischer Methode wird glaubhaft gemacht, daß beide Blätter den Prometheus-Mythos illustrieren. Prometheus bringt das Licht. Und die Bestrafung des Prometheus.

Die abgebildeten Zeichnungen fesseln ohne Ausnahme in irgendwelcher Weise. Das einzige altdeutsche Blatt, ein mächtiger im Freien sitzender hl. Bischof (mit einer falschen Baldung-Signatur und dem zweifelhaften Datum 1515) stammt aus der Südwestecke Deutschlands und ist in einer pompösen Manier gezeichnet, ein wenig in der Art Urs Grafs, doch persönlich, so daß Hoffnung, den Autor wiederzuerkennen, besteht.

Von Italienern: Lodovico Cardi (Cigoli) und G. Dom. Tiepolo mit einem guten und sicheren Blatt.

Unbedeutende Arbeiten von M. Merian und Daniel Neuberger sind gesichert, die eine durch einen bezeichneten Kupferstich, die andere durch eine Wachsbossierung in Hannover.

Von Niederländern des 17. Jahrhunderts sind vertreten: Dubbels, Adr. Ostade, Singeland, P. Molyn, Jacob Jordaens. Lauter gute Spezimina.

Dann die Nachlese aus dem prachtvollen Bestand an Franzosen: eine matte Zeichnung von Watteau, nicht ganz überzeugend; ein kräftiger, ziemlich reizloser Studienkopf von Fragonard, ein Charakterkopf im Geiste des Greuze, aber gewiß von Fragonard; eine hübsche Landschaft von Jacques Fr. Blondel, der sich in der Nähe Hubert Roberts hält; eine vorzügliche Zeichnung von Boissieu.

Schließlich zwei moderne Blätter, eines von Menzel und eines von Ph. Veit. *M. J. F.*

Wilhelm Hausenstein, *Albert Weisgerber.* Ein Gedenkbuch. Herausgegeben von der Münchner Neuen Sezession. Mit 90 Abbildungen. München 1918. R. Piper & Co.

Ein paar ganz elementare Qualitäten sichern der Persönlichkeit Albert Weisgerbers für alle Zeiten einen festumgrenzten, bevorzugten Platz in der Geschichte der modernen

Kunstbestrebungen. Ein feiner Instinkt für die Nutzwerte der Kunst stärkerer und produktiverer Geister als er selbst einer war, ferner eine sichere, auf alter solider Tradition fußende malerische Technik, und zuletzt diejenige Fähigkeit, welche die genannten organisatorischen Anlagen zusammenfaßt: die Fähigkeit junge Kräfte anzuregen und anzuleiten sowie zweckmäßige Arbeitsmethoden ausfindig zu machen und scharf erkannte Ziele durch Organisation und taugliche Arbeitsteilung auf kürzestem Wege zu erreichen. Nicht unähnlich seinem weit älteren Kollegen Liebermann, hat Weisgerber, gestützt auf diese Qualitäten, die ihn zum Zentrum einer gegliederten Partei und zum Führer im Kampf prädestinierten, so Bedeutendes erreicht, daß sein Verdienst aus der Geschichte nicht mehr wegzudenken ist. Es wäre geboten gewesen, in der Disposition des für ein »Gedenkbuch« geeigneten Materials, diesem wesenhaftesten Ehrentitel zu allererst gebührenden Nachdruck zu verschaffen. Natürlich war dann auch von seinem persönlichen Wollen und Wirken als Künstler sowie von seinem Werdegang zu sprechen. Denn er war nun einmal durch und durch Maler und dazu ein reines und temperamentvoll angelegtes Talent. Die Bedeutung des Malers aber ganz ins Zentrum einer Gedächtnisschrift zu stellen, ihn fast zu einer überragenden, zum Allergrößten vorausbestimmten Kraft stempeln zu wollen, die nur ein zu früher Tod an der Vollendung gehindert habe — das war ein Mißgriff. Denn Weisgerbers Kunst ist gewiß geschmackvoll und kultiviert. Ihre Wirkungen sind klug und fein berechnet, »Schöpfungen« aber, die einen Stil zu tragen vermöchten, Erzeugnisse einer Vollnatur ersten Ranges, eigenwüchsige und urtümliche Elementarprodukte: das sind seine Werke nun einmal nicht; und man darf es ruhig auf Grund aller geschichtlichen Erfahrung aussprechen, daß ein Stern, der das Licht seiner Zentralsonne zur Freude der Menschen wiederspiegelt, nicht selbst Sonne werden kann.

Wilhelm Hausenstein, dem die Aufgabe des Baumeisters und Bildners am Denkmal seines Freundes zufiel, hat sich die Lösung eigenartig gedacht. Er nimmt den Künstler Weisgerber in die Mitte und sucht die Wege zwischen Mensch und Schaffen, den Entwicklungsprozeß und die Bedeutung des Werks in Zeit und Raum historisch festzulegen. Die starke, individuelle Einfühlungsfähigkeit des Autors, die blendend geistvolle Dialektik seiner Schreibweise und eine nicht zu verkennende, schöne Verehrung für den Toten gibt den locker aneinandergereihten drei Abschnitten: »Erinnerungen«, »Das Leben«, »Die Werke«, trotz der betont aphoristischen Gliederung (in feinfühliger Rücksichtnahme auf die, eine abschließende geschichtliche Einreihung fast verbietende Nahsicht der Phänomene) eine prächtige Einheitlichkeit. Ohne Pathos werden Vorzüge gewürdigt, Schwächen mit Liebe aus den Prämissen begreiflich gemacht und wird vor allem die Relation des Individuums zur Umwelt nicht einen Augenblick außer Acht gelassen. Nie wird der Held isoliert. Unter den Vorzügen des Buches darf deshalb als hauptsächlichster und fruchtbarster der eine hervorgehoben werden, daß Hausenstein — in erklärtem Gegensatz zu der sonst üblichen Heroisierung in zeitgenössischen Nekrologen — etwas wie eine fein durchdachte Geschichte derjenigen Epoche der modernen Malerei gibt, mit der Weisgerber in Verbindung stand. Man wird z. B. in ein paar starken Sätzen über Herterich oder Stuck mehr Gehalt zusammengedrängt finden, als Spezialmonographien in langatmigen Perioden zu übermitteln pflegen. So wird die Gestalt des Künstlers, weil sie in ihrem Milieu erscheint, unmittelbare Gegenwart. Ein literarisches Porträt des liebenswürdigen, geraden und ideal gerichteten Menschen, gezeichnet mit der Innerlichkeit, die aus dessen eigenem Wesen heraus alles um sich her erwärmen konnte, durfte ferner nicht fehlen. So besitzt das Gedenkbuch ziemlich alle Qualitäten, die zu einem wertvollen Denkmal, das, erhaben über allen Geschmackswandel noch fernen Zeiten, als grundlegende historische Quelle der Vorstellung dienen soll, gehören.

Die stark hervortretende persönliche Note bedingt es, daß die Lebenserzählung nach der Lektüre am meisten zur bleibenden Erinnerung wird. Wie in alten Chroniken ist zwischen dem, was der lebhaften, auf wenige charakteristische Wesenszüge eingestellten Anteilnahme des Erzählers belanglos und dem, was ihr wichtig scheint, willkürlich ausgewählt. Und doch macht diese unbefangene Willkür gerade den bald hastenden, bald verweilenden Rhythmus aus, der das unmittelbare Leben selbst in die Zeilen des Berichts zu bannen scheint.

Den eigentlichen Wert machen die Werke selbst aus, die, sorgsam ausgewählt, durch das Beste von des Künstlers Hand (auf 90 großen Tafeln in sorgfältigster Wiedergabe) ihn selbst zu Worte kommen lassen. Leider fehlen die als Phantasiestütze (bei solchem Einheitsformat der Reproduktionen doppelt) unentbehrlichen Angaben der Maßverhältnisse.

Wo nun von seiten des Verlags, dessen bibliographische Kultur zu bekannt ist, als daß von ihr noch besonders zu reden wäre, eine solche Freiheit in Hinsicht des Bildmaterials geboten wurde, ist es doppelt zu bedauern, daß nicht Lebens- und Kunstgeschichtliches noch inniger miteinander verschmolzen worden ist. Die kurzen, subjektiven Qualitätsurteile in dem Bildertext sind nicht recht geeignet das mit Worten auszubauen, was Weisgerber selbst mit der Tat immer angestrebt hat: sein festes Verhältnis zwischen Erscheinung und Bildform hätte auffordern sollen, bei einem doch in hohem Grade als Werbeschrift bestimmten Buch, den Versuch zu machen, auch dem Publikum einen festen Weg zur Kunst und zur künstlerischen Wesensart Weisgerbers sowie zur Moderne zu bereiten. Wären die Bilder z. B. zur selbstverständlichen Grundlage genommen worden und durch zielbewußte Interpretation, dem inneren Wachstum der Formanschauung und Bildgesinnung des Künstlers folgend, aus dem analytisch gewonnenen Material ein synthetisch-einheitliches Bild von der Persönlichkeit gestaltet worden, so wäre vielleicht manches, was jetzt durch Abstraktheit auffällt, vermieden und die schöne Lebendigkeit des Ganzen intensiviert worden. Aber solche methodischen Bedenken betreffen ja schließlich nur die Prinzipien eines »Gedenkbuchs«. Sie sollen weder die Anerkennung der positiven Leistung des Autors, noch der Liberalität des Verlegers, am allerwenigsten aber die Dankbarkeit gegen die neue Sezession schmälern, welche durch das schöne Ehrengedächtnis für ihren toten Bannerträger Namen und Ruhm eines wirklich adligen Künstlers in die Welt hinausruft.

Dr. O. Hagen.

PERSONALIEN

Eduard von Gebhardt ist aus Anlaß seines 80. Geburtstages am 13. Juni zum Wirklichen Geheimen Rate mit dem Prädikate Exzellenz ernannt worden. Auch zahlreiche andere Ehrungen wurden dem unermüdlich schaffenden, durchaus rüstigen Meister zuteil. So wurde ihm jetzt, der schon vor zehn Jahren Ehrendokter der theologischen Fakultät der Universität Straßburg wurde, die Ehrenurkunde eines Doktors der Philosophie der rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn überreicht. Sie feiert u. a. »den Wiedererwecker einer nach höchstem Ausdruck strebenden religiösen Malerei, den treuen Hüter und Weiterbildner der malerischen Überlieferung der Vergangenheit, den Meister des Tafelbildes und der monumentalen

Kunst, den durch Frömmigkeit und Lebensweisheit ausgezeichneten edlen Mann«. Über die Gebhardt-Ausstellung, die von den städtischen Kunstsammlungen zu Düsseldorf im Rahmen der »Großen Kunstausstellung« veranstaltet wurde, soll an dieser Stelle noch berichtet werden. Sie ist besonders bemerkenswert durch die Folge der Frühwerke aus den sechziger Jahren. An anderer Stelle des Kunstpalastes ist ein für die Nationalgalerie in Berlin gemaltes Bildnis Gebhardts von Professor Hans Kohlschein ausgestellt worden.

AUSSTELLUNGEN

Deutsche Kunst, Darmstadt 1918 lautet der Titel der diesjährigen Ausstellung, die in den schönen Räumen auf der Mathildenhöhe veranstaltet ist. Um möglichst viel zeigen zu können, hat man von jedem Künstler nur ein, höchstens zwei Werke zugelassen. Und so ist denn das Bild sehr vielseitig geworden und vermittelt demjenigen, der das Kunstschaffen unserer Zeit nicht in den großen Kunstzentren verfolgen kann, einen guten Überblick darüber, was aller Orten in Deutschland von jung und alt, von Meistern und Schülern geleistet wird. Daß Thoma, Liebermann, Slevogt, Zügel mit einigen glänzenden Arbeiten, daß die mittlere Generation mit teilweise ausgezeichneten Werken und die junge Künstlerschaft reichlich und in gut gewählten Beispielen vertreten ist, braucht an dieser Stelle nur angemerkt zu werden. In der Auswahl der Jungen und Jüngsten hat eine geschickte Hand gewaltet, die das ganz Ungewöhnliche ausgeschaltet hat. Von Pechstein ist eine späte Redaktion des Rettungsbootes zu sehen, das in dem wundervoll beleuchteten Raum einen farbig viel leuchtenderen und auch als Ganzes überragenderen Eindruck macht, als letzthin in der Berliner Sezession. Eberz und Schwalbach haben jeder eine Komposition von selten schöner Farbigkeit geschickt. Unter den plastischen Bildwerken fällt besonders eine sehr ernsthafte Richard Strauß-Büste von Hugo Lederer auf. Nicht zuletzt interessiert daran das Material; denn es ist Eisenguß, der sich unter solchen Händen und solcher Bearbeitung als ein Stoff von direkt edler Qualität entpuppt. Auch Klinger hat eine Straußbüste, aber in Bronze, geschickt, die nicht ganz gelungen scheint. Von Adolf von Hildebrand ist eine sehr innerliche Terrakottabüste der Frau Schuster-Woldan ausgestellt, von Georg Kolbe die Bronze einer Tänzerin von etwas gesuchter Bewegung und Haltung, und schließlich von Lehmbruck ein im wahren Sinne des Wortes »emporsteigender Jüngling«. Eine kleine interessante graphische Abteilung beschließt diesen Überblick über das deutsche Kunstschaffen.

BERICHTIGUNG

Druckfehlerberichtigung. In der Besprechung von M. J. Friedländer über Carl Georg Heise, Norddeutsche Malerei (Kunstchronik 33) ist Spalte 360, Zeile 12: Altar von 1407 zu berichtigen in: Altar von 1402 in der Jakobikirche in Göttingen. Es handelt sich hier um einen wesentlichen Druckfehler, um dessen Berichtigung die Leser gebeten werden.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 37. 28. Juni 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Das nächste Heft der »Kunstchronik« (Nr. 38) wird Mitte Juli erscheinen

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

»L'Art et les artistes« gibt während des Krieges nur Spezialnummern heraus; im Jahre 1917 sind sechs erschienen. Das erste Heft, welches das vierte der zweiten »Série de guerre« ist, kam im Januar 1917 heraus und ist Rumänien gewidmet. Es bringt, wie alle diese Nummern, eine stattliche Reihe von Abbildungen. Victor Eftimiu schreibt über die »Reliquien der Vergangenheit«. Das früheste Denkmal orthodoxen Gottesdienstes in Rumänien ist die Kirche Biserica Domneasca, die Alexander, Sohn von Bassarab, der zweite Fürst der Wallachei, 1360 unweit seiner Residenz zu Arges im byzantinischen Stile bauen ließ. Die byzantinische Baukunst hat in Rumänien im 14. und 15. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht; später trat allmählich ein Verfall ein. Nicht nur sind die Proportionen nicht mehr so richtig, auch der Schmuck verliert seinen alten Charakter. Die Außenmauern wurden im guten Zeitalter mit emaillierten und gefärbten Backsteinen geschmückt, die künstlerisch zusammengestellt sind; heutzutage bedeckt man diese mit einer Kalkschicht. Einige moderne rumänische Architekten haben jedoch die alte Bauweise ihres Landes wieder aufgegriffen. War die Biserica Damneasca in Arges die erste orthodoxe Kirche in Rumänien, so hatten die katholischen Bischöfe von Arges dort schon vorher die Kathedrale des hl. Nicolaus errichtet. Diese zeigt große Ähnlichkeit mit einem anderen Denkmal, der Kathedrale von Baïa (1400), die Alexander der Gute zur Erinnerung an seine erste Frau, Margareta de Lozontz, Schwester des ungarischen Fürsten von Transylvanien, gestiftet hat. Die Ruinen dieser Kathedrale existieren noch. Von fünf Altären umgeben liegt dort ihr Grabmal; sie wird als die Stifterin des katholischen Gottesdienstes in der Moldau angesehen. Die meisten anderen Kirchen und Klöster stammen aus späteren Zeiten. Constantin Brancovanou, der im Osten die Rolle eines Ludwig XIV. gespielt hat, hat der Wallachei mehrere Kirchen und Klöster geschenkt, von denen Hurezi die größte, schönste und auch best erhaltene ist. Die Kirche, »im Stile des 17. Jahrhunderts« gebaut, ist von Nonnenzellen umgeben. Das Innere ist reich geschmückt mit Wandmalereien, die Fenster in geschnittenem Stein, Stühle und Throne in feiner Holzarbeit usw. Der Maler der Fresken von Hurezi ist unbekannt, aber aus seinen teilweise der Bibel entliehenen, teilweise seiner Phantasie entsprossenen Darstellungen zeigt sich deutlich, daß er ein großer Meister gewesen ist. Eine künstlerische Tradition hat Rumänien kaum gekannt. Es hat nicht die nötige Ruhe gehabt, um viele Denkmäler zu errichten. Die Phantasie der Bauern hat sich in ihren schönen Stickereien, gewebten Teppichen und bemalten Vasen geäußert. Erst heutzutage fängt Rumänien an, sich in dieser Hinsicht geltend zu machen. Eine beträchtliche Anzahl junger Künstler mit viel Begabung läßt vermuten, daß das große künstlerische Gefühl dieses Volkes, das so lange unterdrückt gewesen ist, endlich zur Äußerung kommen wird. Der meist gesuchte der modernen rumänischen Maler ist Nicolaus Grigoresco, der längere Zeit in Barbizon gearbeitet hat und stark unter dem Einfluß von Rousseau, Corot und Troyon gestanden hat. Wirklich rumänisch in seiner Kunst ist Camil Ressu und mit ihm viele der jüngeren Maler.

Das Interessanteste an dieser Nummer sind die Abbildungen. An erster Stelle ein Tabernakel aus dem Kloster Hurezi, 1608 von dem Stifter des Klosters, Constantin Brancovan, geschenkt, eine wundervolle Arbeit im byzantinischen Stil. Hierauf folgen mehrere Ansichten des Klosters, Reproduktionen der Wandmalereien usw. Sehr schön ist die Kirche der »trei ierarchi«, die 1635 in Jassy ganz aus geschnittenem Stein gebaut wurde und außerordentlich schöne bronzene Türen hat, die an Elfenbeinschnitzereien erinnern. Auch ist ein Gobelin aus dieser Kirche abgebildet, der ungefähr um 1600 mit Gold und Perlen auf genuesischen Sammet gestickt ist. Weiter werden noch Ansichten gegeben vom Kloster und der Kirche von Vacaresti, von der bischöflichen Kirche (1512) in Curtea zu Arges, von der durch Stephan dem Großen (1493) in Jassy gebauten fürstlichen Kirche des hl. Nikolaus, von den Wandmalereien der Kirche Curtea in Arges, vom Epitaph in blauer Seide von 1396 aus dem Schatz des Klosters von Cozia, Ansichten der Kirche in Baïa vor und nach der Wiederherstellung, eine Abbildung einer Ikonostasis in geschnitztem Holz im Kloster von Néamtzu (Moldau), das im 14. Jahrhundert von Prinz Moldava Petrou Mouschath gestiftet wurde und eines Evangeliars, das der Mönch Gavrila Uricarul illuminiert hat. Ein zweites Exemplar besitzt das Museum in Oxford. Weiter gibt es Abbildungen einer Ikone von 1500, einer Lampe, einer Ikone von 1430, eines Weihrauchfasses und eines Kreuzes, alles aus dem Kloster von Néamtzu. Interessant ist auch das griechisch-rumänische Evangeliar, das 1693 gedruckt, 1698 in Bukarest gebunden und von Constantin

Brancovan dem Kloster von Hurezi geschenkt worden ist. Vom Kloster von Golia in Jassy wird eine Außenansicht, die Abbildung einer Tür uud des Thrones von »Basilius dem Wolf« gegeben, darauf folgen Außenansichten der Ruinen des Palastes von Pêtrou Raresh in Vatra Moldovitzéi in der Bukowina, der Kirche von Voronetz (Bukowina), der Metropolitan-Kirche in Bukarest, der Kirche von Cornet (Walachei), der Kirchhofkapelle von Bistritza, der Klosterkirche von Calin, der Kirche von Arbora und von Radautz, des Klosters von Caldarusani (1638) und von Arnota (1640) und der Klosterkirche von Snagov. Auch sind noch einige Gegenstände abgebildet, die zu dem Schatz von Pietroasa gehören, der vor dem Kriege im Museum in Bukarest ausgestellt war.

Die folgende Nummer trägt den Namen »L'Art assassiné«. Es ist traurig, alle diese Abbildungen von teilweise zerstörten Kunstwerken anzusehen. Bekanntlich hat man in Paris eine Ausstellung im »Petit Palais« eingerichtet, wo etwa 300 beschädigte Kunstwerke zusammengebracht worden sind. Die Februar-Lieferung soll eine Besprechung dieser Ausstellung sein, ist aber in Wirklichkeit nur eine wütende Anklage gegen die Deutschen. Als Zweck dieser Ausgabe wird angegeben: »Die Erinnerung festzulegen an das unnütze Verbrechen der modernen Vandalen, als Verteidigung gegen das Verzeihen und Vergessen des niederträchtigen Benehmens der deutschen Soldaten und ihrer Vorgesetzten, von denen sie wie eine Bande Sklaven und wilder Unmenschen, zum Raub, zur Feuersbrunst, zur Ermordung von Frauen geführt werden.« Den weiteren Text werden wir den Lesern ersparen. Manches in seiner teilweisen Zerstörung noch sehr schöne Stück ist abgebildet, und neben den bekannten Figuren aus Reims gibt es dabei auch vieles aus kleinen Örtchen: u. a. eine Pietà (16. Jahrhundert) aus der Kirche von Souain (Marne); eine Kreuzabnahme in gefärbtem Stein (1660) aus der Kirche von Breusezée (Mon), das einzige Andenken an dieses Dorf; eine Madonna mit dem Kinde aus dem 16. Jahrhundert aus der Kirche von Louppy-le-Chateau, eigentümlich wegen ihres archaistischen Stiles; eine Madonna in bemaltem Holz aus der Kirche von Hurlus (Marne); eine steinerne Madonna aus dem 14. Jahrhundert aus der Kirche von Troyon (Maas); der kupferne Löwe, der oben auf dem Belfried von Arras gestanden hat und ein Wappenschild von dem Palast Saint-Vaast in Arras.

»Dem ruhmreichen Serbien« ist die März-Nummer gewidmet. Eine Zeichnung von Steinlen »Das Martyrium Serbiens« eröffnet sie als Titelblatt. Dann folgen eine Reihe von Photographien von Belgrad, Prilep, der Moschee von Kara-Moustapha in Skoplié (Üsküb), einer Straße dieser Stadt, von verschiedenen Ereignissen usw., Reproduktionen nach Aquarellen und Zeichnungen von Lobel Riche, eine Ansicht von Korfu und eine Abbildung des Denkmals von Heine, das von der Kaiserin Elisabeth von Österreich beim Eingang des Achilleions aufgestellt worden war, das aber Kaiser Wilhelm, als er die Villa kaufte, hatte fortnehmen lassen. Gabriel Millet schreibt über die alte Kunst Serbiens, deren Blütezeit mit der ruhmreichsten Episode in der Geschichte Serbiens zusammenfällt, von Stephan Némania bis Georg Brankovitch, vom Ende des 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Von dieser Kunst, die im Grunde byzantinisch ist, aber sowohl von der italienischen wie von der ägyptischen und orientalischen Kunst beeinflußt wurde, ist manches interessante Beispiel in dieser Nummer abgebildet. Einige Porträts der alten Herrscher des Landes sind noch auf den Wänden der Kirchen erhalten geblieben, so z. B. das des »Krals« Miloutine (ungefähr 1321) in Gratchanitsa und das Bildnis des Tyrannen Oliver (1349) in Lesnovo. Sehr interessant ist auch der Altarvorhang aus dem 14. bis 15. Jahrhundert aus dem Kloster von Chilandari auf dem Berge Athos. Hauptsächlich wird aber die Baukunst des alten Serbiens gezeigt. Ansichten vom Kloster von Detchani (1327—1335), von der Zitadelle von Skoplié, der Hauptstadt des Landes im 14. Jahrhundert, von den Festungswerken von Semendria, die 1430 von Georg Brankovitch erbaut wurden, von den Kirchen von Detchani (1335), von Gradatz (13. Jahrhundert), Kourchoumlia (vor 1170), von Jitcha (ungefähr 1219), von Nagoritcha (1312), von Gratchanitsa (ungefähr 1321), Lesnovo (1341), vom Kloster von Marko in der Nähe von Skoplié (1345), der Kirchen von Koutchevichte (14. Jahrhundert), von Vratievchnitsa (1431), von Lionbostinia und Kalenitch, beide aus dem 15. Jahrhundert, von Krouchévats (vor 1389), von den Klöstern in Manassia (15. Jahrhundert) und Ravanitsa (vor 1389) und Abbildungen verschiedener Einzelheiten dieser Gebäude, meist schön geschmückte Portale. Als Beispiel alter Illuminierkunst sind Abbildungen nach Initialen aus einem Evangeliar des Diakons Gregor beigefügt, das er im Auftrag von Miroslav gegen Ende des 12. Jahrhunderts illustriert hat. Der Verfasser des Aufsatzes über die alte Kunst Serbiens, Gabriel Millet, verweist auf die eigentümliche Übereinstimmung zwischen einem Gemälde im Palazzo Corsini, das der Schule von Cavallini zugeschrieben wird und die Geburt Christi darstellt, und einer serbischen Wandmalerei in der Kirche von Miloutine in Stoudénitsa (1314) mit derselben Darstellung. Der italienische Einfluß verrät sich auch in den Wandmalereien in der Kirche von Nagoritcha, wo der Maler seinen Namen, Eutychios, mit der Jahreszahl 1317 auf dem Unterrande des Kleides eines Heiligen hingeschrieben hat. Dieser Meister, dessen Werke die Beweglichkeit in den Falten der Gewänder, die Sanftheit in den Zügen und die Wellung der großen seidenartigen Bärte zeigen, die den besonderen Reiz von Duccio ausmachen, gehört der fruchtbarsten der serbischen Schulen, der mazedonischen, an, die die Wände der großen Kirchen von Gratchanitsa, Nagoritcha und Matèitsa und das Kloster von Marko von oben bis unten mit Wandmalereien bedeckt hat, wovon einige hierbei abgebildet sind. Die meisten der diesem Aufsatz beigefügten Abbildungen sind nach photographischen Aufnahmen des Verfassers gemacht. Der Direktor von »L'Art et les artistes«, Armand Dayot, bringt einige Beiträge über die moderne Kunst Serbiens, wobei Gemälde von Paul Yovanovitch und Skulpturen von G. Yovanovitch abgebildet sind.

Die vierte Spezialnummer des vorigen Jahres, die zweite der dritten Kriegsserie, ist der alten russischen Kunst gewidmet. Sie enthält zwei Aufsätze, beide von Louis Réau, dem früheren Direktor des »Institut Français« in Petersburg. Im ersten wird die russische Architektur vor Peter dem Großen, im zweiten die Ikonenmalerei behandelt. Nachdem Viollet-le-Duc 1877 über die russische Architektur geschrieben hatte, ist weiter nichts mehr darüber in französischer Sprache erschienen. In seiner Analyse der Ursprünge der russischen Kunst unterschätzt er die westlichen Einflüsse und übertreibt den Einfluß der persischen und der Hindu-Kunst. Einige Byzantinisten hingegen betrachten die russische Knnst ausschließlich als von byzantinischem Ursprunge. Schon Igor Grabar und seine Mitarbeiter haben sich in ihrem Werke »Die Geschichte der russischen Kunst« gegen diese Theorien erklärt. Es ist richtig, daß sich die russische Kunst zu Anfang von der byzantinischen führen ließ, aber der Einfluß von Klima und Geschichte haben das Modell geändert. Der byzantinische Charakter ist im Laufe der Jahrhunderte verschwunden und die Kirchen von Moskau aus dem 16. und 17. Jahrhundert haben nichts Gemeinsames mehr mit der Hagia Sophia von Justinian. Gewöhnlich teilt man die russische Architekturgeschichte in zwei Perioden ein: vor und nach der Mongolen-Invasion im 13. Jahrhundert. Die Scheidung bezieht sich mehr auf die politische Geschichte als auf die Änderung der Kunstformen. Réau schlägt eine andere Teilung vor. Er unterscheidet ebenfalls zwei Perioden: in der ersten, vom 10. bis zum 16. Jahrhundert, wird die byzantinische Kirche mit Kuppel mehr oder weniger frei nachgeahmt, in der zweiten, vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, werden in der Steinbaukunst Formen aus der Holzbaukunst eingeführt, von welchen die Pyramide die meist charakteristische ist. Von den Kirchen mit Kuppeln in byzantinischem Stile sind die Kirche des Klosters Snêtogorski (1310) in der Nähe von Pskov, die Kirche der Transfiguration (1374) und die Kirche von Boris und Glèbe (1536) in Novgorod, sowie die Ouspenski Sobor (1475) in Moskau abgebildet. In den Kirchen von Novgorod ist der byzantinische Einfluß schon weniger ausgesprochen. Die vielen Beziehungen zwischen dieser Handelsstadt und Visby, Danzig und Lübeck erklären die germanischen Elemente in diesen Bauwerken. Die bronzenen Türen, die irrtümlich dem Korsun zugeschrieben werden, zeigen gar keine Übereinstimmung mit den damaszierten Türen der byzantinischen Kunst. Sie rühren ja auch von einem Gießer aus Magdeburg her! Auch passen die Formen sich allmählich an das Klima an. Die Fenster werden kleiner und die Kuppeln zwiebelförmig, damit Schnee und Regen bequem nach unten gleiten. Diese Form ist nicht, wie oft behauptet wird, von den Muselmannen eingeführt, sie kommt in den Miniaturen von Novgorod vom 12. Jahrhundert an vor. Die Periode nach der mongolischen Vorherrschaft wird oft die moskowitische genannt. In dieser Zeit läßt sich italienischer Einfluß konstatieren. Der große »Kniar« Iwan III. war 1472 mit der Nichte des letzten Kaisers von Byzanz, Sophia Paléologa verheiratet, die nach dem Fall von Konstantinopel nach Rom geflüchtet war und ihre Erziehung am Hofe Sixtus IV. empfangen hatte. Sie ließ eine beträchtliche Anzahl Architekten nach Rußland kommen, die von den Russen »Franken« (Friazines) genannt wurden. Der berühmteste dieser Friazines war Ridolfo Fioravante aus Bologna, Aristoteles genannt, der 1475 den Auftrag erhielt, auf dem Kremlhügel die Kathedrale Ouspenski Sobor zu bauen. Die Kathedrale des Erzengels (1509) wurde von Milaneser Aleviso Novi aus Mailand gebaut und den Palast mit Facetten (Granovitaia Palata) verdankt man dem Pietro Antonio Solario. Auch der Kreml von Moskau, der als das vornehmste Denkmal altrussischer Baukunst gilt, ist in der Tat, wie die beiden anderen slawischen Akropolen, der Wawel von Krakau und der Hradschin von Prag, von einer Kolonie italienischer Architekten gebaut.

Man muß aber den Einfluß der italienischen Kunst nicht überschätzen. Die Russen hatten während der mongolischen Vorherrschaft alles verlernt. Von den Italienern lernten sie wieder die Technik der Steinbaukunst und außerdem eine Reihe dekorativer Renaissance-Formen. Die Erneuerung der moskowitischen Architektur, die Befreiung von der byzantinischen Überlieferung, hat aber die Holzarchitektur, diese gänzlich nationale Bauart, aus dem Norden des Landes gebracht. Von diesem Holzbau sind noch einige sehr schöne Beispiele in den Gouvernements von Vologda, Olonets und Archangelsk, auf dem nördlichen Ufer der Drina und der Mezen, erhalten geblieben in der waldigen Einsamkeit Rußlands, in die byzantinischer Einfluß nicht eingedrungen ist. Die Formen dieser Kirchen findet man in Stein umgesetzt von 1520 an in Moskau. In den Dörfern der Umgebung tritt die Pyramide an die Stelle der Kuppel. Als Beispiele dieser Periode sind nebst der hölzernen Kirche auf der Ichna, in der Nähe von Rostov (1687), eine Kirche in Kolomenskoe (1532) in der Nähe von Moskau, eine Kirche von Ostrovo, auch unweit der Hauptstadt und die populärste der Kirchen dieser Art, der Vasili Blajennoi (1560) in Moskau abgebildet. Zu den schönsten Pyramidenkirchen des 17. Jahrhunderts gehören die Kirche von Poutinki (1652), die Kirche der Trinität in Ostankino (1668) bei Moskau, beide hierbei abgebildet. Mit einigen wenigen Ausnahmen sind die Pyramidenkirchen alle vor der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden. Später hat die Geistlichkeit diese Form untersagt, und seitdem war sie nur für Glockentürme, Kapellen und Tore gestattet. Der byzantinische Typus mit fünf Kuppeln (pialiglavie) wurde den Architekten als die einzige Form aufgezwungen, die in Übereinstimmung mit der kirchlichen Überlieferung sei. Das russische Volk konnte sich aber gar nicht damit befreunden und suchte einen Ausweg, um trotzdem an seinen eigenen Holzbauformen festhalten zu können. An Stelle der Pyramidenkirche (chatrovya) tritt die Kirche mit Etagen (iarousnia), die dem ukrainischen Holzbau entlehnt ist und nicht, wie Viollet-le-Duc behauptet, eine Nachahmung von Hindu-Pagoden ist. Das schönste Exemplar dieser Art ist die Kirche der Vermittlung der Madonna (1693) in Fili bei Moskau, die mit der Kirche der Nerl un-

weit Wladimir und dem Wasili Blajennoi in Moskau zu den Meisterwerken der russischen Architektur gehört. Im 17. Jahrhundert blüht die Kunst nicht nur in Moskau, sondern auch in Rostow, der alten kirchlichen Metropole und in Jaroslavl an der Wolga, dem bedeutendsten Mittelpunkt für den Handel seit der Eroberung von Kasan und seit der Entdeckung des Seeweges nach Archangelsk durch die Engländer. Der Kreml von Rostow (wovon eine Abbildung gegeben wird) wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von dem Metropoliten Jonas Sysoevitch gegebaut und ist eine der eigentümlichsten Zusammenstellungen von militärischer und geistlicher Architektur. Um den Palast des Erzbischofs liegen fünf befestigte Kirchen, die der Auferstehung des Heilands, des hl. Johannes Evangelista, des hl. Gregor von Nazianz und der Madonna Hodigitria von Smolensk gewidmet sind. Im Innern sind diese Kirchen ganz mit Wandmalereien bedeckt, in denen man sowohl byzantinische Überlieferung wie Nachahmung flämischer Stiche wiederfindet. Demselben Erzbischof verdankt man das Kloster der Auferstehung von Ouglitch und die Kirche der Auferstehung von Borisoglebsk. Nach Moskau ist Jaroslavl am reichsten an Bauwerken des 17. Jahrhunderts. Die Kirche des Propheten Elias (1650), des hl. Johannes Chrysostomus von Korovniki (1654), des hl. Johannes Baptista von Toltchkovo (1687), alle von reichen Bürgern gestiftet, sind jede zweimal größer als die fürstlichen Kathedralen des Kreml von Moskau. Der Vorschrift des Patriarchen von Moskau folgend, bauen die Architekten von Jaroslavl einen Kubus in der Mitte, auf dem sich fünf Kuppeln erheben, aber an anderen Gebäudeteilen, wo es erlaubt ist, machen sie Pyramiden. Auch von diesen Gebäuden werden mehrere schöne Abbildungen gegeben.

(Weitere Mitteilungen aus ausländischen Kunstzeitschriften folgen)

NEKROLOGE

Am 27. Mai, dem ersten Tage der großen Aisne-Offensive, fiel als Leutnant im Alter von dreiundvierzig Jahren **Dr. Emil Jaeschke,** der Direktor der Städtischen Bücher- und Lesehallen in Düsseldorf. Die ersten Studien des so früh Vollendeten waren der Kunstgeschichte gewidmet gewesen, wovon ein Zeugnis seine Dissertation über »Die Antike in der florentinischen Malerei des Quattrocento« ist. In Düsseldorf hatte Jaeschke, bevor Professor K. Koetschau die Direktion übernahm, eine Zeitlang dem Historischen Museum vorgestanden. Der sehr vielseitig gebildete, auch sozial interessierte Gelehrte war der Begründer des »Deutschen Theaters in Belgien«, das ursprünglich den in Ruhe liegenden Fronttruppen zugute kommen sollte. Für das rheinische Geistesleben bedeutet Emil Jaeschkes Tod einen fühlbaren Verlust. *C.*

Karl Raupp †. Am 14. Juni starb in München der allbekannte Maler des Chiemsees und seiner Anwohner Karl Raupp. Am 2. März 1837 in Darmstadt geboren, hatte er kurze Zeit in Frankfurt am Städelschen Kunstinstitut studiert und zählte 1860—66 zu Pilotys Schülern an der Münchener Akademie. Den Kunstanschauungen seines Lehrers ist er bis zuletzt treu geblieben, vor allem blieb ihm die Betonung des Sujets, das erzählende Moment, der episodenhafte Vorgang Hauptsache. Zwölf Jahre wirkte Raupp an der Nürnberger Kunstgewerbeschule als Lehrer, um 1880 als Professor an der Münchener Akademie eine Malklasse zu übernehmen, deren Leitung er erst vor vier Jahren aufgegeben hat. Seine Chiemseebilder sind durch zahllose Reproduktionen weltbekannt geworden. *A. L. M.*

PERSONALIEN

Ernst Moritz Geyger ist als **Vorsteher des Meisterateliers** für Kupferstich an die Berliner Hochschule der königlichen Akademie der Künste berufen worden. Er wird damit Nachfolger Karl Köppings, und es ist sehr erfreulich, daß Geygers bedeutende künstlerische Kraft für Berlin zurückgewonnen wurde. Geygers großes graphisches und bildhauerisches Können wird sicherlich auf das Kunstleben der Reichshauptstadt, der er nun wieder nach seinem langjährigen Aufenthalt in Italien dauernd angehört, den fruchtbarsten Einfluß ausüben.

AUSSTELLUNGEN

In **Düsseldorf,** das seit der durch den Krieg veranlaßten Schließung der Kunstsalons von Ed. Schulte und A. Flechtheim der privaten Initiative auf dem Gebiete des Kunstlebens verlustig gegangen ist, haben die Herren von Bergh & Cie. ein »**Graphisches Kabinett**« eröffnet, das nach dem Rundschreiben dieses Unternehmens »für die breite Anerkennung der jüngsten Kunst mit am Werke sein« will. Ganz gewiß stimmt es, für Düsseldorf wenigstens, daß die Verfechter dieser Kunst »als Fastnachtsritter und Käuze öffentlichen Kurswert haben.« Die erste Ausstellung ist vielversprechend und vielleicht wirklich geeignet, auch regelmäßige Besucher der Kunsthallen-Ausstellungen für die farbenfrohe Kunst August Mackes, für die Radierungen von Paul Seehaus und die Holzschnitte von Georg Schrimpf zu erwärmen. Schon in der Aufmachung dieser Eröffnungsschau zeigt sich ein sehr persönlicher und vornehmer Geschmack. Hoffen wir, daß Herr von Bergh bessere Erfahrungen macht als mancher Vorgänger und daß die Düsseldorfer einen Pessimismus Lügen strafen, der in jenem Rundschreiben mit schöner Offenheit sich so ausspricht: »Wir haben uns die Sache nicht ganz leicht gemacht und werden vermutlich dabei unserer ‚Pleite' das Grab schaufeln«. *C.*

SAMMLUNGEN

In **Konstantinopel** soll eine **Gemäldegalerie** errichtet werden. Man beabsichtigt, dafür Bilder von osmanischen, aber auch ausländischen Künstlern zu erwerben. Ein kleiner Anfang wurde jüngst auf der deutschen Kunstausstellung in Konstantinopel gemacht, indem einige Werke, namentlich Münchener Künstler, angekauft wurden.

Pechstein-Erwerbungen deutscher Museen. Auf der großen Ausstellung von neueren Arbeiten Max Pechsteins, die zurzeit bei Fritz Gurlitt in Berlin stattfindet, haben die Kunsthalle in Mannheim und das Museum in Erfurt je ein Stilleben, das Museum in Posen ein Knabenbildnis und das in Darmstadt das »Große Rettungsboot«, das jetzt gerade in Darmstadt ausgestellt ist, erworben.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 38/39. 19. Juli 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Das nächste Heft der »Kunstchronik« (Nr. 40) wird Ende August erscheinen

DER VERKAUF EINES REMBRANDT AN DAS AUSLAND DURCH DIE STADT COLMAR

Aus Schweden kommt uns die Nachricht, daß ein bekannter Stockholmer Sammler Rembrandts Frauenbildnis mit dem Hunde, das dem Colmarer Museum gehörte, erworben hat. Es kann leider kein Zweifel an der Richtigkeit dieser beinahe unglaubhaft klingenden Kunde bestehen. Das herrliche Spätwerk des Rembrandt, das zu den schönsten des Meisters in deutschem Besitz zählte, ist uns für immer verloren. Wer einmal nach Colmar gereist ist, um den Isenheimer Altar des Grünewald zu bewundern, erinnert sich der Überraschung, die er angesichts dieses Bildnisses dort erlebte, das so fremd in seiner Umgebung stand und vielleicht gerade darum doppelt eindrucksvoll berührte.

Wie es möglich war, daß dieses Werk veräußert werden konnte, ist eine Frage, die nicht nur die Museumsleitung, nicht nur die Colmarer Bürgerschaft, die vielmehr die gesamte Öffentlichkeit in Deutschland angeht, und auf die eine Antwort gefordert werden muß. Es soll mit dieser Frage keineswegs ein Zweifel an dem rechtlich einwandfreien Wege des Verkaufs geäußert werden. Aber einmal sind die Besitzverhältnisse des Colmarer Schongauer-Museums, das einem lokalen Kunstverein untersteht, an sich zweideutiger Natur, da unmöglich zugegeben werden kann, daß wertvollste nationale Kunstschätze, zu denen doch nichts geringeres als der Altar des Grünewald zählt, der Willkür eines Vereinsvorstandes oder auch nur einer Gemeindeverwaltung preisgegeben sind, die sie nach Gutdünken zu veräußern in der Lage wäre. Zum anderen hätte wohl in einem solchen Falle, wenn denn zwingende Gründe vorgelegen haben sollten, zum Verkaufe zu schreiten, der Versuch gemacht werden müssen, das Werk für Deutschland wenigstens zu erhalten. Man hat gesehen, wie in England durch öffentliche Subskription Meisterwerke besonderen Ranges vor der Abwanderung nach dem Auslande bewahrt wurden, und es hätten sich wohl auch in diesem Falle Mittel und Wege finden lassen, einen unersetzlichen Rembrandt für Deutschland zu retten.

Es ist jetzt so viel die Rede von einem Ausfuhrverbot für Kunstwerke. Wir sind die letzten, einem solchen Gesetze das Wort zu reden, das in seinen Folgen zu einer Stagnation des Kunstbesitzes führen müßte, die keineswegs günstig für Deutschland wäre. Aber der Fall des Colmarer Rembrandt ist wohl geeignet, denen als Argument zu dienen, die für das Gesetz eintreten. Wir betonen noch einmal, daß wir selbst keineswegs daran denken, diese Konsequenz aus der Angelegenheit zu ziehen. Aber die Öffentlichkeit hat ein Recht, sich zu beunruhigen, wenn ihr ohne ihr Wissen und Zutun ein Besitz entzogen wird, an den sie ein wohlbegründetes Anrecht zu haben glaubt.

Das Colmarer Museum ist geschlossen, weil die Stadt in der unmittelbaren Gefahrzone des Krieges gelegen ist. Sein Besitz wird in den Vorratsräumen der Münchener Pinakothek verwahrt und steht so zurzeit außerhalb jeder öffentlichen Kontrolle. Diese Umstände begünstigten die Veräußerung, denn man hätte es schwerlich unternommen, aus einem öffentlichen Museum eines Tages ein Hauptwerk zu entfernen, um es nach dem Auslande zu verkaufen. Man hätte mit Recht die entrüsteten Proteste der Öffentlichkeit gefürchtet. Unter den jetzigen Verhältnissen war man vor solchen sicher. Um so schlimmer aber, daß man in aller Heimlichkeit einen so schwerwiegenden Entschluß faßte. Es wird wohl das billige Argument ins Feld geführt werden, ein Rembrandt sei in einem Museum, dessen Aufgabe es sei, den lokalen Kunstbesitz zu bergen, nicht recht an seinem Platze, und man wird sich damit rechtfertigen, daß es so ermöglicht wurde, zwei Holzfiguren, die zum Isenheimer Altar gehörten, für Colmar zu sichern. Aber beide Gründe sind nicht stichhaltig. Und wenn man sie gelten läßt, so bleibt immer noch der schwerwiegendste Vorwurf, daß nicht der Versuch gemacht wurde, um jeden Preis doch dieses Werk für Deutschland zu erhalten, sondern daß es mehr oder minder heimlich auf den Weg ins Ausland gebracht wurde.

Darum ist es notwendig, den Fall in aller Öffentlichkeit zu erörtern, und auch um zu warnen, daß anderwärts ähnliches geschehe. Für manche Gemeinde, die an den Lasten des Krieges schwer zu tragen hat, mag es ein verlockender Gedanke sein, sich an ihren Kunstsammlungen zu vergreifen, um sich, wie so viele Privatleute es tun, die günstige Konjunktur zu nutze zu machen. Aber der Besitz eines öffentlichen Museums gehört zum Gemeingut der Nation und darf nicht zum Handelsgut erniedrigt werden. Wir haben eine Denkmalspflege, und diese sollte zur Stelle sein, nicht nur, wo es gilt, ein wertvolles Bauwerk vor dem Untergange zu bewahren, ein Naturdenkmal vor der Zerstörung zu schützen, sondern jedes Kunstwerk, das an öffentlicher Stelle verwahrt wird, auch der Öffentlichkeit zu erhalten.

* * *

Von anderer Seite wird uns über diesen Schacher noch folgendes gemeldet:

Der Verkauf des herrlichen großen Frauenporträts von Rembrandts Schwiegertochter Margarete van Loo ist bereits vor mehreren Monaten erfolgt, aber bis vor kurzem völlig geheim gehalten. Dieses Bild ist aber nicht das einzige Stück, das die Stadt Colmar aus ihrem Kunstbesitz veräußert hat, da gleichzeitig das ausgezeichnete Specksteinrelief Friedrichs des Schönen von der Pfalz, ein Hauptwerk von Dauher, verkauft wurde. Als Käufer wird der Kronprinz Rupprecht genannt. Dies gibt vielleicht den Schlüssel dafür, daß die bayerische Regierung, die seit Jahresfrist die Colmarer Kunstwerke in ihrer Pinakothek gewissermaßen in Schutzhaft hat, die Erlaubnis zur Herausgabe des Rembrandt aus der Pinakothek gegeben hat. Das Dauher-Relief ist wenigstens in Deutschland geblieben; weshalb machte aber der Statthalter von Elsaß-Lothringen, ohne dessen Erlaubnis die Stadt nicht verkaufen durfte, weshalb machte die bayerische Regierung nicht zur Bedingung, daß der Rembrandt wenigstens nur an ein öffentliches Museum in Deutschland verkauft werden durfte? Den Statthalter und vielleicht selbst die Stadtverwaltung hat man wohl dadurch zu dem Verkauf bewogen, daß ein paar kleine Holzfiguren, die zum Isenheimer Altar gehörten, von dem Käufer des Rembrandt im Tausch angeboten wurden. Aber was bedeuten diese beiden derben Hirtenfiguren, die keineswegs etwa Arbeiten von Grünewald sind, neben einem Rembrandt, obenein einem Hauptwerk des Künstlers! Wenn unsere Behörden mit solchem Beispiel vorangehen, wie konnten sie daran denken, ein Kunstausfuhrgesetz in Aussicht zu nehmen!

VALERIAN VON LOGA †

Vom alten Berliner Kupferstichkabinett ist im Krieg der zweite hingegangen: Valerian v. Loga erlag am 24. Juni in Berlin, 57 Jahre, alt, einem Nierenleiden. Seit Anfang des Krieges war er im Feld als Johanniter und Delegierter einer Krankentransportabteilung. Die flandrischen und russischen Winter mit ihren Anstrengungen, die er dem gewohnten Museumsdienst und seinem behaglichen Heim vorzog, haben ein lange vorbereitetes Leiden verstärkt, das diese scheinbar unverwüstliche Natur — seinen Freunden trotz langer Sorge doch schließlich überraschend — fällen sollte.

Ein eigener Typus des Gelehrten, unter den Kunsthistorikern seiner Generation nicht häufig und bei den heutigen nur scheu ästimiert, schwindet mit ihm, der den Mut hatte, Dilettant in des Wortes eigentlichster, guter alter Wortbedeutung zu sein.

Für die Kunst brachte er den Vorteil mit, vom Lande zu stammen und hatte schon, als er zur Universität kam, mit der frühen harmonischen Entwicklung aller Sinne einen Vorsprung vor anderen, auch übrigens einen Mangel an Sinn für das Zünftige, der ihn abseits von den Hörsälen auf eigenen Wegen der eigenen Kraft vertrauen ließ. Er war schon durch Italien gekommen und hielt mit dem dort Gelernten und mit der Skepsis gegen seine Lehrer unter den Kommilitonen bei Springer und Overbeck nicht zurück. Seinen Bedarf an Autoritätsglauben befriedigte er, wo er die seiner Natur gemäße Fülle und breite Grundlage von Welt und Wissen fand, bei Ranke, Justi, Hettner.

Diese Einheit zwischen Leben und Beruf war ihm Natur; in dem schwer und behaglich Erscheinenden wohnten die Gedanken leicht beieinander und gingen auf luftiger Brücke her und hin, — aber diese Einheit hat er im Amt nicht zu finden vermocht. Man sagt, daß Bibliothek- und Archivdienst der literarischen Produktion nicht förderlich sind — die Geschichte der Berliner Museen gibt zum Glück genug Beispiele dagegen — aber in Lippmanns altem Berliner Kabinett fanden sich Menschen von alter Kultur und ungewöhnlicher Begabung zusammen unter einem Chef von energischestem Organisationstalent und gleicher Energie der Skepsis auch der Jugend gegenüber. Die dünne Luft geistiger Überlegenheit und ein Fortschwingen der akademischen Jugend, die bei Jaro Springer erst mit seinem Heldentod vor Nowo Georgiewsk endete, bei Logas angeborener Kraft doppelte Ration in allem geistigen verlangte und vertrug, war der wissenschaftlichen Produktion nicht günstig. Dazu lebte in dem originellen Schöpfer des Kabinetts etwas von Baumeister Solness' »Angst vor der Jugend«; er ließ seinen Beamten nicht viel übrig. — So mochte die jahrelange Verantwortungslosigkeit im Dienst beim Gefühl der Vollkraft und großer Anlagen die historischen Eigenheiten des Garnisondienstes in langen Friedensjahren erzeugen, und Lippmann konnte scherzen, wenn er die ihm mustergültige Organisation des British Museums rühmte: »einen Autorenkatalog gibt es dort; darin finde ich jedes Buch, sogar jeden Aufsatz meiner Assistenten verzeichnet«. Er hat es nicht mehr erlebt, daß sie das wurden, was er, ein Meister der Skepsis, gern »berühmte Forscher« nannte.

In dieser Höhenluft schien die große Begabung lange verurteilt, brach zu liegen, und in der Wissenschaft die übliche Anzahl Legitimationspapiere beizubringen, ist ihm so lange nicht gelungen, daß er, dem an umfassendem Überblick der Denkmäler kaum einer gleichkam, von Spezialisten mißtrauisch angesehen wurde. Er muß in gewissen Zeiten seiner Jugend mit einem seltenen Gedächtnis die Fülle der Dinge aufgenommen haben, die ihm dann, vor seinem klaren Blick wohlgeordnet, noch lange zu Gebote standen; Gesehenes, Gelesenes war erlebt und klang mit Erlebtem zusammen, und er beschwor es in überraschendem Nebeneinander. Er hat es dem Goethe-Humanisten Strehlke auf dem Thorner Gymnasium nie vergessen, daß er die Tertia, als sie in offener Revolte die Horazstunde zur Gesangstunde machte, mit den Worten beschwor: Wie ist mir denn? ich höre ja die »tertia canora« — diese Geistesgegenwart blieb sein Geschmack. Als er mir den Reiseplan für Italien machte, rühmte er das Kastell von Verona: »es liegt über der Stadt wie von Cima gemalt«; an den gelbblühenden Abhängen über der Havel fielen ihm Leopardis Ginestra-Strophen ein; der Inbegriff römischer Land-

schaft war ihm Platens »Aqua Paolina«; er wußte, daß Poussin seine Matthäus-Landschaft von Aqua Acetosa geholt, und daß Dujardins Hirtin mit dem Hund beim Monte Mario sitzt. Er hatte als echter Ranke-Schüler den »Sinn fürs Interessante« in sich entwickelt und bekannte sich offen zum persönlichen Grundsatz: »über Kunst kann man nicht reden« in einer Zeit, als rund um ihn die Kunstschreiberei blühte und das »Sehenlernen« begann, Plantagenbetrieb zu werden.

Jahrelang hat er an der Inventarisation der Blätter im Kupfersichkabinett gearbeitet, die er so systematisch und klar organisierte, daß die Generalverwaltung seine »Erfahrungen und Vorschläge« dazu gedruckt unter den Handbüchern der Kgl. Museen herausgab; und selten ließ er sich in einem der solid fundierten Aufsätze vernehmen, für die Wickhoff das Lob »logisch« fand [redigierte das Jahrbuch] — in seinen besten Jahren, da er, bei den Familientraditionen, »hätte Stabsoffizier sein können«, eine mehr menschliche als militaristische Anwandlung, von der selbst Uhde, zur Zeit seiner Erfolge, sich nicht hat frei machen können. Für seine Kräfte fand sich nirgends eine Verantwortung; öfter hatte er mit Jaro Springer zu kandidieren und war zu vornehm, zu konkurrieren; man könnte von einer Betäubung sprechen, die seine Kräfte lähmte. Er wiegte sich damals in Memoirenstimmung auf seinen Erfahrungen, und wenn er nicht schlafen konnte, hat er sich die Städte aufgezählt, die er auf seinen Reisen besucht, die Meere, Seen und Flüsse, in denen sein Pantheismus sich gesonnt und getummelt.

Dann kam auch für ihn der psychologische Moment: Die Reise nach Spanien. Er war 36 Jahre alt geworden, um sein Fahrwasser zu finden. Und wie für sich selbst hat er auf seinen Helden Goya, der »das Schwabenalter erreichen mußte, um mit dem vertrauten Pfunde zu wuchern«, Rankes Worte angewandt: Wenn die alte Sage ihre Helden schildert, gedenkt sie zuweilen auch solcher, die erst eine lange Jugend hindurch untätig zu Hause sitzen, ... erst die gesammelte Kraft findet die Laufbahn, die ihr angemessen ist.

Er war 1897 zum erstenmal auf ein halbes Jahr nach Spanien gegangen, als Enttäuschungen, am ehesten auch die Erkenntnis, er habe von außen keine Änderung seiner Laufbahn zu erwarten, noch einmal die jugendliche Wanderlust weckten. Ihm lag daran, seine Ausbildung abzurunden, auch kunstgewerbliche Interessen und die dafür in Aussicht stehende, von ihm allen anderen vorgezogene Gesellschaft eines Freundes mochten mitbestimmend wirken. Seitdem war er dort unten immer wieder heimisch: alles was noch aufnahmefähig an ihm geblieben, erfüllte sich mit diesem neuen Inhalt; seine Wände füllten sich mit spanischen Bildern, unter denen ein Jacomart mit Recht sein besonderer Stolz war, seine Gläser mit spanischem Wein, denn er wußte, wie kaum ein anderer, Erinnerungen an Landschaft, Menschen, gute Stunden mitzuschlürfen und dies mit anderen zu teilen.

Seitdem nahm er das große Thema Spanien persönlich; es war die durch nichts zu erschütternde Solidität seines Geschmacks, die ihn dabei festhielt, der Erdgeruch des bäuerlich-aristokratischen und jedenfalls ganz unbürgerlichen Lebens und bei dem in der Kunstgeschichte noch jungfräulichen Thema, der von ihm gern ausgekostete Reiz, sich als Adept zu fühlen.

Wenn er früher oft mit Selbstironie geklagt hatte: I want a hero — jetzt hatte er ihn in Goya gefunden. In diesem Thema Goya fühlte er sich heimisch! Den phantastischen Legenden das klare Bild der Tatsachen entgegenzuhalten, in überlegener Ruhe nach Rankes Forderung zu sagen »wie es war«, und in dem »wie es war« soviel von sich selbst zu finden, hat er, mit dem langentbehrten Reiz, im Bann des Themas zu sein, damals genossen. Es kamen seine besten Kräfte ins Spiel: Skepsis in der Kritik der Quellen und Werke und die Bodenwüchsigkeit, ohne die des Spaniers Kunst nur als kosmopolitisches Feuerwerk erschiene. Wir Jüngeren hatten in seiner Darstellung etwas von moderner Wertung des künstlerischen Schaffens vermißt; ich glaube heut — und nicht bloß als Nekrologschreiber — daß seine Darstellung Charakter hat, weil sie sich zu nichts zwingen wollte, was ihm nicht lag, und daß er damit seinem unergründlichen Helden wirklich näher kam, als alle literarischen Darstellungen, die dann gleich auf sein Buch hin erschienen. Er sprach hier, was er sonst nicht tat, von sich selbst; man spürt den Pulsschlag, wenn seine nicht eben leichte Darstellung mit einem Mal in bekannter Gegend den freudigen Rhythmus annimmt, wie bei dem Briefwechsel Goyas mit Zapater. Seine Freunde und mancher andere wissen, daß er nicht alles auf sich bezogen hat: »Niemals begegnet man einer boshaften oder sarkastischen Bemerkung«, dies negative Lob wollte er — auch wenn er oft das Stoßgebet zitierte »Gott schenke mir Bescheidenheit« nicht für sich in Anspruch nehmen, aber mit Sachverständnis buchte er die Neckereien oder die köstliche Schilderung, wie Goya den neuen Wagen einfährt und damit umschlägt, jenes Anerbieten seines Vermögens an Zapater »mit der Ehrlichkeit, wie ein Mann dem andern« oder — wie ihm damals aus dem Herzen geschrieben: »Chico, ich weiß, daß wir uns in allem gleichen und verstehn, und daß uns darin Gott unter vielen Menschen ausgezeichnet hat«.

Aus den Spukbildern der »Quinta del Sordo« wehte es ihn bekannt genug an; lange, ehe die »Proverbios« in sein engeres Bewußtsein gedrungen waren, pflegte ihn selbst ein Traum zu quälen: er fühlte und sah sich mitten durch Weltraum und Erde stürzen — und eigentlich ist es ganz aus seinem verschwiegensten Sinn, wo Phantastik und Skepsis nebeneinander lebten, daß eben jetzt, da sein Grab sich schloß, seine Ausgabe der Capriccios erscheint.

Gewiß war Goyas Name schon vor ihm ein fester Begriff, aber sein Buch war für Deutschland eine originelle Tat: er hat das Bild der Persönlichkeit auf festen Boden gestellt und das Bild seines Schaffens bereichert durch die »seltenen Radierungen und Lithographien«, die er in einer kostbaren Publikation bei Grote herausgab, und die Zeichnungen, über die er in den Graphischen Künsten 1908 eindringend, kritisch und teilnehmend zugleich schrieb. Seinen Forschungen

und Beziehungen verdankt es das Berliner Kabinett, wenn es neben Rembrandt und Dürer auch diesen großen Graphiker als Radierer und Lithographen besser als eine Sammlung außerhalb Spaniens zeigen kann und sogar noch Zeichnungen von ihm erwerben durfte.

Sonderbar und amüsant kam uns Jüngeren seine Stellung zur modernen Kunst vor: — auf Ausstellungen wünschte er nur Bilder von schönen Frauen, von Bekannten, von Italien und Spanien zu sehen; von der »Kunst an sich«, über die seine Kollegen Springer und Kaemmerer schrieben, hielt er nicht viel, aber sein Herzensthema wurde Goyas Kunst, die an Kühnheit und Blasiertheit der Handschrift alles Heutige hinter sich ließ.

Er hat gleichsam als Verwalter von Justis Erbe für die Spanienforschung das Ancien régime vertreten, und in der Stille manches reifen lassen mit der Solidität, die er an seinen Spaniern schätzte: Greco, Velazquez, Moro und der Neapolitaner Salvator Rosa waren seine Themen, und gern prophezeite er, daß Valdes Leal »der nächste Greco« für die Kunst-Snobs sein würde. Er fühlte selbst, wie aus dem Goya-Spezialisten ein Kenner der ganzen großen Schule wurde.

Den Velazquezband der »Klassiker der Kunst« hat er aus einem Verlagsartikel durch logische, auf Wissen und Stilgefühl basierte Chronologie, Vermehrung und inhaltreiche Anmerkungen zu einem wertvollen wissenschaftlichen Werk gemacht. — Mit persönlichem Anteil verfolgte er Fragen der fürstlichen Ikonographie: Antonis Moro als Maler der Spanischen Habsburger (1908) und Velazquez' »Meninas« (1909/10) waren Themen, deren Fülle weit über das Maß eines Artikels hinauswuchs; er war damit in dem anspruchsvollen Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses ein gern gesehener Gast.

All dieses hat er noch dem Tode abgelistet, der mehrmals winkend an seinem Wege stand. Vor vierzehn Jahren war es ein schwerer Nervenzusammenbruch, von dem er erst nach einem Jahr geheilt und im Gefühl seiner Kraft zurückkam. Aber dann plagten ihn Goyasche Gesichte; drei seiner Brüder waren gestorben, gerade als sie das fünfzigste Jahr erreichten: Er sprach nicht viel davon, aber die Zahl der Freunde, die dann seinen glücklich erlebten fünfzigsten Geburtstag mit ihm feiern mußten, bewies, daß er sie doch lieber um seinen Tisch versammelt sah. Die lustigen Soldaten, denen er auf seine Weise Respekt vor den Kunsthistorikern beibrachte, der Festredner Jaro Springer selbst, der diesen »Preußentag« feierte, sind ihm vorangegangen.

Das, wie er meinte, neu geschenkte Leben verstand er gut zu nützen; er schien nur darauf gewartet zu haben, den Kontrakt mit der Welt zu erneuern. Einen Monat drauf ging er noch einmal in einem halbjährigen Urlaub seinen Spaniern nach und sah Opfer und Anstrengungen nicht an, da er sie jetzt auch über den großen Ozean zu verfolgen hatte. Er kam beglückt, nun nach seinen Ansprüchen orientiert zu sein, aus den Sammlungen der Vereinigten Staaten und Kanadas zurück, und auf seinem Tisch lag seitdem immer ein Haufen beschriebener Bogen für das umfassende Werk, in dem er die ihm als ein grandioses Schauspiel aufgegangene Spanische Malerei schildern wollte. Der Krieg hat auch ihn aufgehalten: seit Dezember 1914 war er draußen, aber in die Etappe konnte er sich die Abschriften schicken lassen, und noch als er krank zurückkam und der Körper mit Geist und Lebensfreude kaum noch Schritt halten mochte, ließ es ihm keine Ruhe, die Arbeit zu fördern. Es ist ihm noch gelungen: der »Parnaso Español« liegt nahezu fertig da, wird erscheinen und sein Ansehen in der Wissenschaft wachhalten können, auch bei denen, denen nicht vergönnt war, ihn zu kennen, oder dieser schwer zu fassenden Natur gerecht zu werden.

Denn Menschen, die wie er sich als Zuschauer vor der Gegenwart und Vergangenheit fühlen und zeigen, daß sie Beruf und Welt nur als ein untrennbar Ganzes zu empfinden vermögen, fallen auf.

Loga besaß Selbstbewußtsein genug, um seinen Standpunkt zu verteidigen und die »beste Deckung« war ihm nicht unbekannt. Nur wer die Brücke zwischen Leben und Wissen schlagen konnte, hielt vor ihm stand. Das »Intellektuelle« war ihm nicht unsympathisch, eher komisch, und sein »cervello di porfido« vermochte nicht einzusehen, daß Leute, die »Wissenschaft spielten und mit wenigen Namen jonglierten«, und die Schreiben mit geistiger Tätigkeit verwechselten, von ihm ästimiert sein wollten, der nichts gelesen, gesehen, gelernt, was nicht ein Teil seiner selbst geworden war — dies ließ ihn hin und wieder eine Überlegenheit zeigen, die man »ostelbisch« fand, die übrigens bei Hanseaten und Balten zu treffen ist und nur ein Rest der alten anspruchsvollen norddeutschen Kultur sein mag —: Es war geradezu eine Probe auf den Menschen, wer diesen Ton aufzunehmen und zu erwidern verstand, und wem es wohltat, hier Geist und Organe in Harmonie gestimmt zu treffen. Der andere aber ging — und klagte. Dies war es, was man von Köln und Aachen bis Wien, von Hamburg bis München und Florenz den »Berliner Kupferstischkabinettston« nannte, und wer von Loga sprach, sah sich in Fachkreisen öfters einer Goyaschen Zuschauerreihe gegenüber.

Im Amt mag er nicht immer bequem gewesen sein. Es sprach für beide Teile, daß bei täglicher Berührung mit seinen unmittelbaren Vorgesetzten — auf einer Seite sicher — die menschliche Schätzung wuchs. Schon seiner Herkunft nach war er der geborene Frondeur mit dem eigenen Gemisch von Pietät und Revolution, das als ostelbisch oft genug gewürdigt wurde, und dazu kam ein reichlicher saturnischer Einschlag von jenem Lebenlassen, das jenseits der Weichsel seine Heimat haben mochte.

So hat er sich stets gern zur Jugend geschlagen, mit der er nicht zu leben aufhörte. Für jeden Plan, für jede Korrektur, für jede Torheit fand man bei seiner Reife Verständnis und Rat; er stand sofort mit beiden Füßen in jeder Situation, die ein Freund ihm vortrug, und blieb dafür jung. So war auch sein Erlebnis draußen — wo Untergebene die Ordnung seiner Etappe rühmten — nicht sein Verkehr, der Offizier, sondern der einfache Mann: er konnte mit gerührtem Entzücken von der goldenen Laune und Menschlich-

keit seiner Verwundeten sprechen. In seinem Herzen saß das wahrhaft vornehme soziale Empfinden, das Gegenteil von aller Streberei. Eben erst hörten wir aus dem Felde, wie junge Offiziere, ehe sie nach vorn gingen, ihm noch gute Stunden verdankten; ihm durften sie sich anvertrauen und fanden in Irrungen und Wirrungen an seiner Offenheit und seinem spiegelklaren Ehrgefühl den Wegweiser.

So ist das Behagen unzertrennlich von ihm, mit ihm ins Feld gezogen, wie es in jedem Zirkel, im Salon wie in der Fachversammlung um ihn war, am meisten in den eignen vier Wänden. Sein Heim hatte im Durcheinander von Fülle und Farbigkeit, von Büchern, Bildern, Stoffen, Majoliken über und zwischen den alten Truhen, Lehnstühlen und Sofas ganz den Stempel seiner Person, aber besonders dann, wenn Kerzen über Gäste und Kristallflaschen mit der Herzlichkeit des Hausherrn um die Wette bei einem »pranzo di gala« strahlten.

Dies Weltkind gehörte nicht seinem Fach allein, und ich hatte Bedenken, vor Fachgenossen hier von ihm zu sprechen, für deren Liebe er nicht sehr gesorgt. Feierlichkeit war auch nicht in seinem Sinn, und alle Fälle, die dazu verführen konnten, wie Familienereignisse, brachten ihm eine leise Verlegenheit, die er mit Grazie abzukürzen suchte, weil er dabei seine Herzenshöflichkeit gegenüber der Gegenwart mit seiner Skepsis der Zukunft gegenüber in Konflikt kommen fühlte.

Er schätzte es auch nicht und fand es nie ganz würdig, daß sich jemand als Trauerweide an ein Grab pflanzte, auch hätte er eine Versammlung von Freunden überall lieber gesehen als um sein Grab — aber er hatte Freunde und unter dem Wenigen, was er von ihnen verlangte, war, daß sie zu ihm hielten, und sich zu ihm bekannten. Wer glauben darf, diese Natur verstanden zu haben, dem werden die Erinnerungen an ihn wie der Abschiedsgruß des letzten Ritters klingen: Gesegn dich Gott — wohl haben wir manch guten Mut in dir gehabt, nun werden wir dich nit mehr sehn!

ZUR BERGMANN-FRAGE

(Siehe Kunstchronik 1918, Heft 34 und 36)

Zur Frage nach dem vermeintlichen Doppelgänger des jungen Dürer, die neuerdings von Wölfflin und Friedländer mit entgegengesetzten Resultaten behandelt worden ist, sei noch folgendes Material beigebracht:

1. Der Salus Animae Nürnberg 1503 ist nicht das erste Werk seiner Gattung, baut vielmehr auf den Hortulis Animae auf, deren erste Ausgabe in Deutschland am 13. März 1498 bei Wilhelm Schaffner in Straßburg erschien.[1])

1) Dodgson (XI. Veröffentlichung der graph. Gesellschaft) zitiert den Aufsatz von Seidlitz über die ersten gedruckten Gebetbücher; Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen VI. Der Druck Schaffners bei Kristeller Nr. 212. Grüningers Hortulus von 1498, Kristeller Nr. 80; scheint von der Ausgabe Schaffners abgeleitet. Schreiber 4241 ist kein Hortulus, sondern ein Gebetbuch, das vermutlich »Horae nostrae Dominae« zu betiteln ist.

Die Schnitte des Salus entsprechen in den Stoffen nahezu völlig denen des Hortulus; ihr Stil zeigt die Umwandlung der alten Typen in eine neue Form bildlicher Darstellung. Beispiel: C. D. 59 sehr ähnlich dem Johannes Evangelista aus dem Hortulus.

Die Maße der Salus-Schnitte sind den Maßen der Hortulus-Schnitte fast völlig gleich; ca. 61×41 mm und ca. 62×40 mm. Dagegen unterscheiden sich die Maße der von Koegler (Rep. 1907, S. 195) als Hortulus-Fragment veröffentlichten Heiligenfolge des Bergmann-Meisters durch ihre etwa 1 cm größere Höhe bei etwa gleicher Breite beträchtlich von den Maßen der Salus-Schnitte. Der Vergleich des bei Koegler abgebildeten hl. Martin mit C. D. 81 und dem hl. Martin aus dem Hortulus von 1498 zeigt obendrein, wie nah in den Typen sich Salus und Hortulus stehen, wie fern dazu der Basler Schnitt.

Die Schnitte des Salus sind nicht nur von »getreuen« Sklaven Dürers als Fundament benutzt worden, sondern auch von seinem »ungetreuen« Sklaven Baldung. In dessen Schnitten zu den Hortulis Flachs (Straßburg 1511 und 1512) ist aber auch das Fundament des Salus noch zu erkennen: die Schnitte des Hortulus von 1498 — was zu denken geben könnte.[2])

2. Daß auf den kleinen Nürnberger Schnitten bei der Anbetung der Könige Joseph fehlt, sei, wie auf Dürers Gemälde von 1504 — nach Friedländer — eine beispiellose ikonographische Eigentümlichkeit. Diese beispiellose Eigentümlichkeit scheint jedoch in der in Schwaben und am Oberrhein seit der Mitte des 15. Jahrhunderts heimischen Ikonographie der Epiphanie üblich zu sein. (Schüchlin, Zeitblom, Schongauer B. 6., folgerichtig auch beim Bergmann-Meister: Diurnale Basiliense Basel 1499 (Abb. bei Weisbach, Meister der Bergmanschen Offizin Abb. 12) und im Hortulus 1498).

Auffallend: Dürer behält Joseph bei auf dem angeblich frühesten Blatt des Marienlebens B. 87.

3. Drei merkwürdig ähnliche Gewandbildungen kommen in der Postille, dem Gebetbuch und einem 1504 datierten Blatt des Marienlebens vor. Dürer sollte also 1504 noch Motive von 1499 (Friedländers Datierung der Gebetbuch-Schnitte) verwendet haben? Das wäre aber ein Beweis, daß Dürer nicht »unbedenklich entwarf«, sondern daß er kläubelte[3]) — oder daß es ihm an Phantasie mangelte. Allein, aus der Art des mittelalterlichen Betriebes, der damals noch in Dürers Werkstatt herrschte, lassen sich solche Ähnlichkeiten erklären. Die drei sehr ähnlichen Gewandmotive können auf eine Vorlage zurückgehen, die von Dürer selbst stammt und von ihm und seinen Gesellen in gleicher Weise benutzt wurde. (In analoger Weise mag die fragliche Bonnat-Zeichnung Paulis auf eine Vorlage zurückgehen).

4. Mit der frühen Datierung (auf 1499 etwa), wären die Gebetbuch-Schnitte zeitlich ganz in die Nähe der großen Apokalypse- und Passionsblätter gerückt. Dürer hat selten oder nie — nach Friedländers richtiger

2) Dazu Dodgson a. a. O. S. 3, Zeile 23.

3) Brief an Heller, vom 26. Aug. 1509, Lange-Fuhse S. 57: aber das fleißig kleiblen gehet nit von Statten.

Ausscheidung der Veronika von 1510 — in wirklich kleinem Format gearbeitet; um so weniger will es uns eingehen, daß die kleinen Schnitte sogar noch dicht neben den ganz großen Blättern aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts stehen sollen.

* * *

Der Nürnberger Salus Animae und seine Schnitte hat sich als eine Abart oder neue Redaktion des Straßburger Hortulus Animae und seiner Schnitte erwiesen. Auch die von Friedländer Dürern zugeschriebenen Brigitten-Schnitte (erste Auflage des Buches in Nürnberg 1500), sind zum Teil keine originalen Werke; für eine Reihe von ihnen, die durchaus den in Frage stehenden Stil zeigen, haben Lübecker Schnitte der Revelationes von 1492 als Vorbild gedient. Ob aber Dürer, der mit der Apokalypse endgültig zum eigenen Stil durchgedrungen war, zur Zeit der Apokalypse oder kurz nachher überhaupt noch so zeichnen konnte, wie die zur Frage stehende Gruppe von Schnitten (Revelationes von 1500 bis zum Gebetbuch von 1503) gezeichnet ist, wollen wir vorerst offen lassen.

Die Verschiedenheit im ganzen Aufbau und in der künstlerischen Handschrift fällt doch bei der Zuteilung wohl gerade so schwer ins Gewicht, wie die formale Übereinstimmung ganzer Kompositionen oder einzelner Teile, die mit Hilfe der Typen des damaligen Kunstbetriebes restlos erklärt werden kann.

Diese Tatsachen und Überlegungen bekräftigen das von Wölfflin auf stilkritischem Weg gewonnene Resultat.[1])

Das (zwar eindeutige) Wort Doppelgänger trifft das Wesen des fraglichen Meisters nicht im wesentlichen Punkt; alle in seine Nähe gehörenden Werke unterscheiden sich zu deutlich von Dürers Art. Richtiger wäre es den — vielleicht gar besser die noch namenlosen Zeichner und Maler nur Genossen oder Freunde Dürers zu nennen.[2]) *HANS CURJEL.*

ZU DEM AUFSATZE DES HERRN HANS CURJEL

Voreilig wäre es und ungerecht, gegen die unvollständigen und aus einem Zusammenhange gerissenen Aufstellungen Curjels zu polemisieren; Zeit dazu wird sein, nachdem er seine These in der Arbeit über Baldungs Jugendzeit ausführlich begründet haben wird.

Nur, daß ich nicht bis dahin als allzu unwissend dastehe, bemerke ich: die Tatsachen, die er vorbringt, waren mir bekannt. Ich nannte das von C. Dodgson publizierte Gebetbuch »das erste« im Hinblick auf die sich daran anschließende Nürnberger Produktion. Im weiteren ist dieses Gebetbuch freilich nicht das erste, ebensowenig wie der Straßburger Hortulus von 1498, sondern jenes von Koegler entdeckte Gebetbuch, das um 1494 zu Basel erschien oder erscheinen sollte. Und dieses »erste« hat wieder Meister X geschaffen. Die Jugendentwicklung Dürers, wie ich sie sehe, kann gar nicht besser veranschaulicht werden, als wenn die Linie von den Baselern Gebetbuchblättern zu den entsprechenden, die um 1499 in Nürnberg geschaffen wurden, gezogen wird.

Daß die Brigittenschnitte Dürers mit den Lübecker Illustrationen dieses Gegenstandes zusammenhängen, ist mir nicht neu. Nur glaube ich, daß Dürer ebenso wie seine Genossen und Freunde im Auftrage von Buchhändlern Dinge gemacht hat, die man als »unoriginal« bezeichnen kann. Daß die Nürnberger Brigittenschnitte nach der Apokalypse entstanden seien, steht nicht fest. Hier, wie stets, ist das Buchdatum nichts als ein terminus ante quem.

Daß das Fehlen Josephs in einer Anbetung der Könige »beispiellos« wäre, habe ich nicht behauptet, nur erzählt, dieses Fehlen in Dürers Bild von 1504 wäre so beispiellos erschienen, daß Übermalung der Figur angenommen worden sei.

Meine Gegenüberstellung der drei Figürchen hat auf C. nicht den Eindruck gemacht, den ich erzielen wollte. Ich wünschte zu demonstrieren, daß diese Gestalten nicht voneinander kopiert wären, auch nicht auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen könnten, vielmehr drei gleichwertige Hervorbringungen einer Phantasie wären. »Beweisen« kann ich dies freilich nicht, ebensowenig wie ich jemanden zwingen kann, zu sehen, daß die von Pauli publizierte Zeichnung zu dem Dresdener Gemälde der Kreuznagelung eine Naturaufnahme ist. *MAX J. FRIEDLÄNDER.*

DIE MODEN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

Im Stil offenbart sich das Lebensgefühl einer Epoche und das aus solchem erwachsene Verhältnis der Gesellschaft wie des einzelnen Menschen zur Umwelt. Beides verändert sich im Ablauf der Zeiten, und mit ihnen wandelt sich der Stil. Man hat den Begriff Stil von jeher ernst genommen, und manche wissenschaftliche Untersuchung unternahm es, die Ursache seiner wechselnden Erscheinung klar zu stellen. Anders war bis vor wenigen Jahrzehnten unser Verhältnis zur Mode. Sie hat im Leben von jeher größesten Einfluß gehabt, denn sie bestimmt Rhythmus und Proportionierung der Gestalt. Nicht die ungewohnte Einzelform (und wie rasch gewöhnt sich das Auge bei häufigem Sehen) stört an dem unmodernen Kleide, sondern durch sie ist die Teilung und die partielle Betonung der menschlichen Figur verändert; ja, diese erscheint bei starker Abweichung beinahe fehlerhaft. Die Mode ist der Allgemeinheit im Grunde viel fühlbarer als der Stil; und doch haben Gelehrte und Publikum bis vor wenigen Jahrzehnten ihren Sinn und ihre Bedeutung kaum beachtet. Zuerst geschah es im Interesse der Kultur- und Sittengeschichte. Man entdeckte in der Tracht den Ausdruck der besonderen Gefühlsweise einer Zeit, be-

1) Wie auch Wölfflins Hinweis auf die Ausführungen Max Herrmanns über die Basler Terenzzeichnungen (Datierung auf frühestens 1496) wohl zu beachten ist.

2) Weiteres über die Schnitte des Gebetbuches und über den Kreis um Dürer zu Anfang des 16. Jahrhunderts hoffen wir nächstens in einer Arbeit über Baldungs Jugendzeit beibringen zu können.

sonders zwischen den Geschlechtern, und eine größere oder geringere Betonung der Standesunterschiede. Durch solche Erkenntnis ward die Mode, als Herrscherin freilich auf einem anderen Gebiete, dem Stil gleichgestellt. Dann erschien sie auch dem Kunsthistoriker bedeutsam. Denn nach Wölfflin »ist die Kleidung der unmittelbare Ausdruck, wie man den Körper auffaßt, und wie man sich bewegen will« (Die Klassische Kunst). Für das Schönheitsideal einer Epoche ist demnach Tracht und Mode eine wichtige Quelle; und in Blütezeiten der bildenden Kunst sind auch sie von besonderer Schönheit gewesen.

Schon Jacob Burckhardt hatte in der gewählten reichen Tracht der italienischen Renaissance ein Merkmal »äußerer Verfeinerung des Lebens« gesehen, da das Auftreten des Einzelnen »zum freien bewußten Kunstwerk« wurde. »Die Nation war und ist eitel; außerdem aber rechneten auch ernsthafte Leute die möglichst schöne und günstige Kleidung mit zur Vollendung der Persönlichkeit« (Kultur der Renaissance). So war es längst an der Zeit, eine gute Darstellung der italienischen Tracht zu schreiben. Hanns Floerke[1]) und Rudolf Heyne, dessen Name der Titel versehentlich nicht nennt, haben es unternommen, uns eine solche zu schenken. Auf breiter Basis soll es geschehen; denn wie sich aus gelegentlichen Andeutungen ergiebt, sind mindestens vier Bände vorgesehen. Der zweite soll von dem Schönheitsideal der Renaissance nach Dichtern und Schriftstellern, der dritte von den Typen der Renaissance handeln. Der erste, der jetzt vorliegt, vermittelt ein Bild von dem Reichtum und der Manigfaltigkeit der Trachten zwischen 1250 und 1550, den gelegentlichen Einflüssen anderer Länder und dem Interesse, das die Gesellschaft, die städtischen Behörden und die Priesterschaft an der Kleidung der eigenen Zeit bekundete. Der Begriff Renaissance ist, wie es hier zweckmäßig war, sehr weit gefaßt, wenn auch die Gewandung bis ins fünfzehnte Jahrhundert hinein durchaus gotisches Stilgefühl verrät. Andererseits muß dem flüchtigen Leser, der die kurzen Hinweise auf den Inhalt der folgenden Bände übersah, der erste durchaus lückenhaft erscheinen. Denn sehr vieles fehlt, was zur Trachtenkunde und Trachtengeschichte einer Epoche gehört. Ob das abgeschlossene Werk diese Wünsche erfüllen, oder nur weitere interessante Beiträge zum Thema »der Mensch der Renaissance und seine Kleidung« bringen wird, bleibt abzuwarten. Doch läßt die eingehende Behandlung des hier zur Diskussion gestellten Kapitels auf gute Fortsetzungen hoffen.

Floerke hat vor etlichen Jahren die Künstlernovellen der Renaissance — gut übersetzt und kommentiert — in einer hübschen, nur ein wenig zu pretenziösen Aufmachung herausgebracht. Daß er die weltliche Literatur der Zeit sehr gründlich kennt, kommt auch dem vorliegenden Werk zugute. Nicht nur gegenständlich, sondern es ward auch ein geschmackvoll behaglicher Ton für das anmutige Thema gefunden; daß sich diese Offenbarungen menschlicher Eitelkeit von Anfang bis zu Ende selbst wie eine lustige Novelle lesen. Eine große Rolle spielen die städtischen und priesterlichen Verordnungen gegen Putz und Prunk wie gegen anstößige Moden, so die tief ausgeschnittenen Kleider. Übrigens sind die deutschen Trachten der Epoche noch weit weniger dezent.

Die ältesten derartigen »Tagesbefehle« stammen aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts, und die vielfachen Wiederholungen wie auch die Androhung von Strafen lassen erkennen, daß diese Verbote sehr wenig beachtet wurden. Da werden den Schneidern Preise und eine gewisse Stoffmenge vorgeschrieben. Auf dem Marktplatz von Modena ward 1327 ein Maß angebracht, um die Länge der Schleppen nachzuprüfen. Mancherlei Luxus, wie bestimmte Pelzarten, goldgestickte Borten, die oft auch mit Perlen und edlen Steinen verziert waren, wurden zu Zeiten verboten, oder nur einzelnen Ständen als Vorzug gewährt. Aber die Frauen haben jederzeit listige Auswege gefunden. Von erquicklichem Humor sind die Ausreden, die verbotenen Knöpfe seien ja »boutons«, da Ösen und Knopflöcher fehlten, und der einigen Ständen vorbehaltene Hermelin sei »Weißbauch« (lattizio). Denn die Absicht jener Damen, prächtigen Eindruck durch knopfartige Verzierung und weißen edlen Pelz zu erreichen, war ja gelungen.

Der erstaunliche Luxus, der schon im späten Mittelalter aufkam, wird durch die Beschreibung prachtvoller Seidenstoffe mit sehr verschiedenartigen eingewirkten und eingestickten Mustern, von denen einige sogar an ostasiatische erinnern (türkische und arabische hat man sicher in Menge gehabt), besonders deutlich. — Hier hätte neben älterer Literatur Falkes Geschichte der Seidenweberei, die über Italien viel Wertvolles enthält, zitiert werden müssen. — Dazu kommt eine erstaunliche Stoffmenge, die zu Zeiten für die langen, weiten Ärmel und die faltenreichen Kleider nötig waren. Gern wüßte man, wieviel nach heutigem Maße damals eine Elle war, und wie hoch ein Florin und ein Dukaten nach unserem Gelde zu bewerten ist. — Volkswirtschaftlich interessieren auch die Verbote, fremde Stoffe statt der einheimischen zu tragen, um die Industrie der eigenen Stadt oder Provinz zu heben.

Die prächtigsten Kleider haben natürlich die Fürstinnen aus reichen Häusern — und die Kurtisanen besessen, so Isabella d'Este, Lucrezia Borgia und die Römerin Kleopatra, die 1550 achtzehn kostbare Gewänder hinterließ. Fast alle wurden von Walletta, einer anderen Kurtisane, gekauft. — Schon damals verachtete es die Modedame, sich allzu oft in demselben Kleide sehen zu lassen oder auch durch Veränderungen ihm den Anschein eines neuen zu geben. — Unter der Wäsche spielten die Hemden, zumal wenn sie am Ausschnitt und in den Schlitzen der Ärmel zu sehen waren, die größeste Rolle. Sie waren mitunter aus Seide und reich mit Perlen und Gold gestickt. Die Tochter Alexanders VI. hatte zweihundert kostbare Hemden, von denen manches 100 Dukaten wert war; Paolo Gonzaga brachte hingegen nur zwanzig in die Ehe mit.

1) Der Mensch der Renaissance und seine Kleidung. Erster Band. Die Moden der italienischen Renaissance, herausgegeben von Hanns Floerke. 1917. München. Bei Georg Müller. 112 Seiten und 137 Lichtdrucktafeln. 4°.

Zur vornehmen Kleidung gehörten auch die Handschuhe, die aus Leder gefertigt, mitunter mit Pelz gefüttert und reich gestickt, durchaus Luxusartikel waren. Unter Cosimo I. durften die Florentinerinnen nur ein Paar besitzen. Man pflegte sie außerdem zu parfümieren (ja in Mailand waren Handschuhmacher und Parfümfabrikanten in derselben Zunft) und schon damals war ein Paar Handschuhe ein ehrendes Geschenk.

Der Hut hat in jener Epoche — zum mindesten für die Tracht der Frau — bei weitem nicht die Bedeutung gehabt, wie heute, und wie schon im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert; aber die Frisuren waren künstlicher, das heißt, ganz offensichtlich mit allerlei fremden Zutaten, kleinen oft käppchenartigen Aufsätzen aus hellen Seidenfäden, kranzartigen Formen, herabhängenden falschen Zöpfen und Locken von abstechender Farbe, Blumen und Perlen verziert. Außerdem wurde unendliche Zeit und Mühe auf das Färben des Haares verwandt, wobei das in Italien seltenere helle Blond natürlich am meisten erstrebt ward; und naturlich wurde dann auch ein ausgiebiges Schminken Regel. Selbst bei Männern kommt beides vor. — Außerdem werden sehr verschiedene Mützen aus Brokat getragen, ja auch die aus Frankreich oder Flandern eingeführten Hornhauben finden im fünfzehnten Jahrhundert gelegentlich Liebhaberinnen.

Der Einfluß fremder Gepflogenheiten und Moden ist überhaupt ein wichtiges Kapitel in der Kulturgeschichte der apenninischen Halbinsel. Für die Kunst ist er längst erwiesen. Hier wie in der Kleidung bleibt das Bewunderungswürdige, wie diese ausländischen Zutaten abgewandelt und mit den einheimischen Formen zu einem künstlerischen Ganzen verschmolzen worden sind.

Die Männertrachten sind im späten Mittelalter denen der Frauen mitunter so ähnlich, daß die Unterscheidung zumeist durch die Kopfbedeckung geschieht. Im fünfzehnten Jahrhundert ist davon nicht mehr die Rede, und man darf auch in dieser wachsenden Betonung eines Gegensatzes zwischen den Geschlechtern ein wesentliches Merkmal von Renaissance-Empfinden sehen. Daß auch die Männer damals Gewicht auf schöne, ihnen günstige Kleidung legten, versteht sich im Zeitalter erwachenden Persönlichkeitskultus von selbst.

Die Illustrationen zu Floerkes reichhaltigem Text hat Rudolf Heine ausgewählt, und gemeinsam verfaßten sie den sorgfältigen Katalog, der freilich einige Bilder wohl noch genauer datieren könnte; aber durch die Hinweise auf die Besonderheiten der einzelnen Tracht besonders wertvoll erscheint. Sehr erfreulich wäre es, wenn diesem Werk eins über die deutschen und französischen Gewänder dieser Epoche folgen würde. Für die Moden der späteren Jahrhunderte besitzen wir ja die etwas kleineren, aber nicht minder wertvollen Arbeiten von Max von Böhn und Oskar Fischel. Aber gerade durch den Vergleich mit den so andersartigen Erzeugnissen derselben Epoche würde der Wesensunterschied zwischen Süd und Nord, zwischen den Ländern der Renaissance und der Reformation auf neue Weise aufgehellt. *F. SCHOTTMÜLLER.*

AUKTIONSGESETZE

Eine merkwürdige Nachricht machte vor kurzem die Runde durch die Presse. Man erfuhr, daß die preußische Regierung eine Verordnung über das Auktionswesen vorbereite, und als Hauptpunkt des neuen Gesetzes wurde angegeben, daß Firmen, die sich mit Kunsthandel befassen, nicht mehr das Recht haben sollten, Versteigerungen zu veranstalten, und daß am Schlusse jeder Auktion mitgeteilt werden müsse, welche Stücke nicht verkauft, sondern vom Besitzer zurückerworben worden seien.

Die zweite Forderung kann man wohl gelten lassen. Auktionspreise sollen im allgemeinen als eine Art Norm dienen, und es ist gut, wenn fingierte Preise von vornherein als solche gekennzeichnet werden. Immerhin sollte man sich aber darüber klar sein, daß, einen normalen Verlauf der Dinge vorausgesetzt, die Tatsache, daß ein Bild in der Versteigerung zu dem erzielten Höchstgebot nicht verkauft wurde, keineswegs bedeutet, daß es von dem kaufenden Publikum wesentlich geringer bewertet wurde. Denn mindestens das vorletzte Gebot sollte doch einer ernsthaften Kaufabsicht entsprochen haben. Nimmt man aber von vornherein als ausgemacht an, daß durch unlautere Machenschaften in Auktionen fiktive Preisbildungen erzeugt werden, so nützt die Verordnung über Bekanntgabe der Rückkäufe gar nichts, denn es dürfte nicht allzuschwer sein, die Rückkäufe als Scheinverkäufe zu maskieren.

Immerhin ist dieser Paragraph noch ziemlich harmlos. Man wird von ihm wenig Nutzen, aber auch keinen Schaden zu erwarten haben. Anders steht es mit dem Auktionsverbot für Kunsthandlungen. Der Nutzen dieses Gesetzes ist, so viel man die Dinge auch hin und her wenden mag, nicht einzusehen, der Schaden, der erzielt würde, springt dagegen jedermann ohne weiteres in die Augen. Auf welche Erfahrungen will man die Behauptung stützen, daß Mißstände im Auktionswesen, die sicherlich unter keinen Bedingungen zu vermeiden sein werden, damit in Zusammenhang stehen, daß Firmen, die sich mit Kunsthandel befassen, zugleich als Veranstalter von Versteigerungen auftreten? Man wird vielleicht als einen solchen Mißstand geltend machen, daß gewisse Bestände des eigenen Warenlagers zum Zwecke bequemerer Veräußerung in die Auktionskataloge übernommen werden können. Aber es ist im Grunde genommen nicht einzusehen, welchen Schaden der Käufer davon haben soll, daß er einen Gegenstand erwirbt, dessen Vorbesitzer nicht ein Privatsammler, sondern der versteigernde Kunsthändler selbst gewesen ist. Die Hauptsache für den Käufer bleibt doch wohl, daß er sich über den Wert des Objektes im klaren ist. Überzahlt er es, so büßt er nichts als seine eigene Unerfahrenheit, nicht anders als wenn er in einem Antiquitätenladen sich einen zu hohen Preis abfordern läßt. Zum Schutze der Torheit Gesetze und Verordnungen verlangen, wie es in der Presse geschah, als in Bücherversteigerungen lächerlicherweise die Ladenpreise weit überschritten wurden, heißt doch wohl, den Gesetzgeber für sehr überflüssige Dinge bemühen.

Ein anderer Einwand aber, der gegen die Kunstversteigerungen der Kunsthändler erhoben werden könnte, ist durchaus nicht abzusehen, wenn man nicht etwa der Ansicht ist, daß Sachverständnis eine Gefahr bedeutet, und daß man das unverständige Publikum gegen die Möglichkeit der Übervorteilung durch Leute, die ihr Geschäft verstehen, schützen muß. Aber ein klarer Gedankengang lag wohl überhaupt den geplanten Verordnungen nicht zugrunde, sondern vermutlich nicht mehr als eine vage Vorstellung von dem mit vielen Sicherungsvorschriften umgebenen und staatlich geregelten Auktionswesen in Frankreich. Aber abgesehen davon, daß alle diese Gesetzesparagraphen auch in Pariser Versteigerungen keineswegs alle dunklen Machenschaften fernzuhalten imstande sind und am allerwenigsten die angeblich übertriebene Preisbildung zu beeinflussen imstande wären, über die sich die Öffentlichkeit mit Recht oder Unrecht erregte, ist das Auktionswesen in Berlin lange nicht umfangreich genug, um einen so komplizierten Apparat von Menschen und Kapital, der zu ihm gehört, zu rechtfertigen und auf die Dauer erhalten zu können. Die natürliche Entwicklung der Dinge hat nun einmal in Deutschland einen anderen Verlauf genommen. Seit vielen Jahren hat eine Reihe der ältesten und angesehensten Firmen des Kunsthandels in ziemlich weiten Zeitabständen sich gelegentlich mit Versteigerungen befaßt, ohne daß jemals Grund zu irgendeiner Klage gewesen wäre. Im Gegenteil, diese Versteigerungen waren von Museumsleuten, Sammlern und Händlern immer gern besucht und waren die hervorragendsten Kaufgelegenheiten. Wir erinnern nur an die Auktionen von Gutekunst in Stuttgart, Prestel in Frankfurt a. M., Boerner in Leipzig, Amsler und Ruthardt oder Henrici in Berlin, Emil Hirsch in München. Auch Helbing, der die großen Versteigerungen in München leitete, ist zugleich Inhaber einer Kunsthandlung. Soll wirklich allen diesen und manchen anderen noch durch einen einzigen Federstrich das Handwerk gelegt werden? Und warum?

Man kennt den letzten Grund dieses Treibens, das aus den erregten Diskussionen der Presse über die großen Versteigerungen von Paul Cassirer und Helbing in Berlin hervorgegangen zu sein scheint. Gewiß sind manche unerfreuliche Erscheinungen in dem Kunsthandel der letzten Jahre zu verzeichnen. Aber sie stehen in Zusammenhang mit den allgemeinen Verhältnissen der Kriegszeit überhaupt, und sie werden nicht durch Verordnungen aus der Welt geschafft. Am wenigsten durch Verordnungen, die nicht einmal den Versuch machen, das Übel an der Wurzel zu treffen, sondern mit blinden Verboten wirtschaften.

Ob die Sammlung Kaufmann bei Cassirer oder bei Lepke versteigert wurde, hätte für das Ergebnis keinen Unterschied bedeutet. Die Bilder der Sammlung Oppenheim wurden ja nicht niedriger bewertet. Für den Käufer ist also auf diesem Wege eine Änderung seiner Lage nicht zu erwarten. Deshalb erheben wir Protest gegen eine Gesetzmacherei, die den Anschein gibt, als wären dadurch die wirklich bestehenden Schäden beseitigt; die aber schließlich nur wenig nützt und viel schadet.

Die von der preußischen Regierung geplanten und von ihr auch den anderen Bundesstaaten vorgeschlagenen Bestimmungen lauten:

1. Versteigerer von Kunstgegenständen und Antiquitäten dürfen sich an dem Vertrieb von Kunstgegenständen und Antiquitäten weder als Kaufmann noch als Gesellschafter oder Aktionär beteiligen, auch Kunstausstellungen weder leiten noch einrichten. Ist der Versteigerer eine Handelsgesellschaft oder eine G. m. b. H., so gilt dieses Verbot für jeden Gesellschafter.
2. Der Versteigerer darf Personen, von denen er weiß oder den Umständen nach wissen muß, daß sie gewerbsmäßig im Auftrag Dritter Gegenstände ersteigern, Vergütungen oder andere Vorteile weder versprechen noch gewähren.
3. Der Versteigerer darf die Kaufgelder nur mit ausdrücklicher Ermächtigung des Auftraggebers stunden. Er darf auf die Kaufgelder dem Auftraggeber keine Vorschüsse gewähren, die Kaufgelderforderung nicht durch Abtretung an sich bringen, auch keine Gewähr für das Ergebnis der Versteigerung oder für den Eingang der Kaufgelder übernehmen und sich überhaupt nicht an den Geschäften beteiligen.
4. Die Polizeibehörden und ihre Organe können von dem Geschäftsbetriebe der Versteigerer Kenntnis nehmen, zu diesem Zwecke die für den Gewerbebetrieb bestimmten Räume jederzeit betreten und dort die Geschäftsbücher, das Sammelheft und die Niederschrift über die Versteigerung einsehen. Sie können auch verlangen, daß diese Bücher und Schriftstücke im Dienstraume der Polizeibehörde vorgelegt werden und daß ihnen über den Geschäftsbetrieb und den Eigentümer der zu versteigernden Gegenstände wahrheitsgemäße Auskunft erteilt wird.
5. Verschleierte oder auf die Täuschung des Publikums berechnete Angaben sind verboten.
6. a) Die Versteigerung ist nur mit Genehmigung der Dienststelle für Versteigerungen (in Preußen beim Polizeipräsidenten von Berlin) gestattet. Wird die Genehmigung verweigert, so sind die Gründe anzugeben. Die Entscheidung der Dienststelle ist endgültig.

   b) Der Antrag auf Genehmigung ist bei der Ortspolizeibehörde zu stellen; diese hat ihn an die Dienststelle weiterzugeben. Dem Antrag ist ein vom Versteigerer unterschriebenes Verzeichnis der für die Versteigerung bestimmten Gegenstände beizufügen; in diesem sind die Gegenstände unter fortlaufenden Zahlen aufzuführen.

   Für jede Versteigerung ist ein Katalog anzufertigen; dieser darf Abweichungen von dem genehmigten Verzeichnis nur mit Zustimmung der Dienststelle enthalten. Auf der Vorderseite des Katalogs ist die Genehmigung zu vermerken.

   c) Die Bekanntmachung darf erst nach Erteilung der Genehmigung bewirkt werden.

d) Gegenstände, die im Katalog nicht aufgeführt sind, dürfen nicht mitversteigert werden. In Räumen, in denen Kunstgegenstände oder Antiquitäten feilgeboten werden, dürfen Versteigerungen nicht stattfinden.

e) Der Versteigerer hat am Schlusse jedes Versteigerungstages in der Reihenfolge des Katalogs die Gegenstände auszurufen, die ihren Eigentümer nicht gewechselt haben.

f) Der Versteigerer ist verpflichtet, der Dienststelle und der Ortspolizeibehörde wahrheitsgemäße Auskunft über die Richtigkeit der Bezeichnung der Kunstgegenstände und Antiquitäten zu geben.

LITERATUR

Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. II, 2. Niederdeutschland von Dr. *Hermann Schmitz.* Erschienen im »Handbuch der Kunstwissenschaft«, begründet von Prof. Dr. Burger, fortgeführt von Prof. Dr. Brinckmann.

Im Programmwort zu seiner »Deutschen Malerei« sagt Fritz Burger dem Leser zu, er solle »nicht erst sich durch den ganzen Gang der Ereignisse hindurchwinden und von einer Persönlichkeit zur anderen wandern müssen«, sondern es solle ihm vor allem »klar werden, was die deutsche Malerei der Welt und unserer Generation zu sagen hat«. Burger rühmt weiter eine Kunstgeschichtsschreibung, die sucht »aus der Kunst allein den Künstler zu fassen, die Entwicklung seines sinnlichen Denkens an der Hand der Kunstwerke zu schildern«. Man könnte schwer eine Arbeit finden, die Burgers Forderungen weniger entspricht als die Darstellung der niederdeutschen Malerei durch Hermann Schmitz —, einen der Erben des unvollendeten Burgerwerks. Schmitz' Arbeit erscheint zu einer ungünstigen Stunde. Noch vor einem Jahr bedeutete das 1890 erschienene Buch von Janitschek uns die letzte zusammenfassende Darstellung deutscher Malerei, wir wären vermutlich damals den Vorzügen der Schmitzschen Arbeit — sorgsames Zusammentragen des Materials, treue Berücksichtigung der Literatur, möglichst vollständige Aufreihung der Künstler und ihrer Werke — besser gerecht geworden. Es hätte uns freilich schon verwundert, daß seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts in der Auffassung, im methodischen Angreifen des uns immerhin am meisten am Herzen liegenden Stoffes so wenig Fortschritt zu verzeichnen sein sollte, daß die geläufigen Vorstellungen in so langen Jahren nur Korrekturen im Einzelnen, nicht aber Änderungen im Wesentlichen erfahren haben sollten. Seither sind Burgers Versprechungen, wie mir scheint, zum großen Teil schon eingelöst worden, und zwar nicht im Rahmen des »Handbuchs«, sondern an selbständiger Stelle: in Curt Glasers »Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei«. Glaser liest die Geschichte der deutschen Malkunst aus den Objekten — die als abgelöste, verselbständigte Wesenheiten gefaßt sind — unmittelbar ab und kommt damit den Wünschen unserer Generation glücklich entgegen. Der Kunstkritiker, der in frischerstarktem Selbstbewußtsein bei Glaser die letzten Reste der Hörigkeit seiner Wissenschaft von der Kultur-, Wirtschafts- und Religionsgeschichte getilgt sieht, kann danach Schmitz' Darlegungen über die Blüte der Hansa u. dgl. nur mehr mit Ungeduld folgen. Auch der in erster Linie für Allgemeingeschichte in ihren Zusammenhängen Interessierte muß bald sehen, wo die fruchtbaren Fragestellungen liegen: wenn Schmitz den Kölner Meister des Marienlebens von den »Brüdern des gemeinsamen Lebens« herleitet, trägt er von vornherein etwas von außen her in die Denkmale hinein und fälscht wichtiges primäres Material zur Erkenntnis der Gesinnung jener Gemeinschaft; wenn Glaser in den Kapiteln über Dürer und Cranach sich müht, den Stil der Meister zu fassen, ohne ein einziges Mal das Hilfswort »Reformation« auszusprechen, liefert er unverfälschte Quellen zur Beurteilung der Religiosität der Zeit. Es kommt dazu, daß bei Schmitz kein Erfassen der Kunst als eines Teils der geistigen Gesamtkultur des Volkes, als Ausfluß der historischen Anschauungen einer Epoche vorliegt — wie etwa in Heidrichs »Altdeutscher Malerei« (Jena, Diederichs): Schmitz behält nur die von der Generation Anton Springers her gewohnte Art bei, fertige geschichtliche Tatsachen einzuführen und sie mit den Bildern nachträglich in Zusammenhang zu bringen.

Die deutsche Kunst schien sich bisher in ihrer Auflösung einzelner Lokalschulen dem Verlangen des Forschers nach klar zusammenfassender Disposition, nach geschlossen einheitlicher Darstellung zu widersetzen; vor allem erschien die große Scheidung in ober- und niederdeutsche Kunst unerläßlich notwendig. Hier findet sich Schmitz ohne seine Schuld im Hintertreffen: Glaser, sein eigener Auftraggeber, konnte einmal, um landschaftliche Verschiedenheiten unbekümmert, entschlossen den Zeitcharakter der Denkmale betonen, das Gemeinsame im scheinbar Fremdesten aufweisen, während Schmitz' Auftrag innerhalb des Handbuchs von vornherein nur auf die Bearbeitung der niederdeutschen Malerei lautet. Um nicht in Ungerechtigkeit zu verfallen, sei daher jetzt zum Vergleich ein Autor herangezogen, der sich gleichfalls auf Teildarstellung beschränkt: Carl Georg Heise, dessen »Norddeutsche Malerei« in diesen Wochen erschien. Auch Heise scheidet nach Landschaften und ist bemüht, neben den landestümlich bedingten Differenzen die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten schärfer herauszuarbeiten, auch Heises Kapitel über Köln und Westfalen sind vorwiegend kompilatorisch. Dabei erweisen sich gleich die Unterschiede in der Betrachtungsschärfe der Autoren. Schmitz läßt die kölnische und westfälische Entwicklungslinie einander parallel laufen: es fängt bei ihm mit dem dekorativen Idealismus an und geht — nach der Befruchtung durch die Niederlande — zum spätgotischen »Realismus« und »Naturalismus« hin. Heise weiß glücklich zu differenzieren: nach ihm hatten die Kölner, die von Haus aus zur Idealität neigen, aus der niederländischen Kunst in der Tat die Fähigkeiten zum neuartig exakten Erfassen der Natur zu gewinnen, die Westfalen jedoch, die von vornherein auf realere Naturwiedergabe gerichtet sind — Heise erinnert an die drastisch-realistischen Züge des großen westfälischen Ahnherrn Conrad von Soest — mußten ihrerseits suchen, sich die Ausgeglichenheit, die edle Stilisierung der niederländischen Vorbilder zu eigen zu machen. Schmitz spricht von der Kunst Kölns, Westfalens, Niedersachsens in etwa dem gleichen Tonfall, Heise vergißt nie, daß es sich bei Köln immerhin um eine zentrale Kunstübung von hoher Geschmackskultur handelt, während die Nachbargebiete — trotz einzelner Persönlichkeiten von überragender Begabung — stets in mehr oder minder provinziell handwerklicher Befangenheit stecken bleiben. Ohne lokalpatriotischer Überschätzung zu erliegen, erkennt Heise weiter, daß auch die Kunst Hamburgs durch ihre höhere Qualität über die benachbarten Gegenden hinausgehoben zu werden verdient und beschenkt die hamburgische Kunstgeschichte mit der Persönlichkeit des Hinrik Funhof, die Schmitz wie den anderen Vorgängern auf dem Gebiet norddeutscher Forschung entging: eines Künstlers, der in der Folge mit dem Meister des Sterzinger Altars und dem Meister des Marienlebens, mit Herlin und Pleydenwurff die deutsche Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in erster Reihe zu vertreten berufen ist.

Ein Wort zur Abgrenzung des Stoffes. Glaser beschränkt sich auf die Denkmale der Tafelmalerei und bemerkt in seinem Vorwort ausdrücklich, daß er sich wohl bewußt ist, damit eine »Abstraktion von den realen Lebensbedingungen der Kunst« vorzunehmen. Auch Heise berücksichtigt bewußt ausschließlich das Material an Tafelbildern. Schmitz hat eine andere Form gefunden, die so individuell erscheint, daß man nicht umhin kann, sie weniger innerer Notwendigkeit als den zufälligen besonderen Sachkenntnissen des Autors zuzuschreiben: Wandmalerei und Graphik werden hie und da gestreift, dagegen wird den Beispielen der Glasmalerei und Weberei neben den Tafelbildern nahezu gleichwertiger Platz eingeräumt. Es bleibt zu erinnern, daß — trotz der bedeutenden Stellung, die die Glasmalerei gerade in der Kunst Kölns einnimmt — ihre Dokumente immerhin nur abgeleitete, durch die Bedingtheiten der Technik bestimmte Aussagen zu geben imstande sind. Derlei kunstgewerblich gebrochenen Dokumenten kommt, wie mir scheint, im allgemeinen kunstgeschichtlichen Zusammenhang nur da selbständige Beachtung zu, wo die Beispiele der »großen Kunst« selbst auslassen; die Erkenntnis von Meistern, deren reiches eigenhändiges Werk überkommen ist, wird durch sie nicht wesentlich bereichert.

Zum Beschluß einige Einzelbemerkungen. Die Könige auf Rogier van der Weydens Columba-Altar stellen gewiß nicht Philipp den Guten und Karl den Kühnen von Burgund dar. Zur kölnischen Kunst: Schmitz akzeptiert unbedenklich die Hermann Wynrich-Hypothese, für die in der Tat eher geringere Wahrscheinlichkeit spricht als für den — zum mindesten durch romantische Tradition geheiligten — Namen des »Meister Wilhelm«. Es bleibt hier die vorsichtigste Lösung, den Hauptkünstler der Gruppe als »Meister der hl. Veronika« zu bezeichnen und das Ganze mehr unter dem Gesichtspunkt einer allgemeinen Stilwelle als einzelner Künstlerpersönlichkeiten zu betrachten. Stephan Lochner wird von Schmitz nach alter Manier als vergleichsweise rückständiger Vertreter mittelalterlicher Lieblichkeit, idealer Flächenfüllung gefaßt: in Wahrheit beherrscht der Meersburger Meister Volumen, Tiefe und Breite nicht minder als die oberdeutschen Generationsgenossen, nur weiß er die nackten Probleme mit Anmut zu umkleiden. Ihn in den Reihen des Fortschritts löschen, würde nichts anderes bedeuten, als wollte man etwa im 19. Jahrhundert Renoir um seiner Anmut willen aus dem Zusammenhang der französischen Neuerer lösen. An den Anfang von Lochners Werk setzt Schmitz die Heisterbacher Tafeln — sicher die Arbeiten eines Schülers der nachlochnerschen Generation. Von dem traditionellen Gedanken mißleitet, daß die Entwicklung überall vom Idealismus zum Naturalismus führen müsse, scheint Schmitz geneigt, das »Jüngste Gericht« gegen Ende des Lochnerschen Werks, vor das Dombild, zu setzen, während hier sicher eine frühe Arbeit vorliegt und die Entwicklung des Meisters gerade umgekehrt zur Idealität hinstrebt, wie das gesicherte Spätbild der Darmstädter »Darstellung im Tempel« beweist. Bei den späteren Kölnern scheinen die Akzente nicht immer glücklich gesetzt: auf den Meister der hl. Sippe, die am wenigsten eigenartige, für die kölnische Entwicklung in der Folge am wenigsten fruchtbare Persönlichkeit, fällt das hellste Licht, während den Meistern des hl. Bartholomäus und von St. Severin nicht alle Gerechtigkeit widerfährt. Zu Hamburg: das Material zu den Meistern Bertram und Franke ist ungegliedert von Lichtwark übernommen, ohne jeden Versuch, zwischen eigenhändigen und Schulwerken zu scheiden; so wird beispielsweise ein sicheres Schulstück wie der Apokalypsen-Altar Bertrams im South Kensington Museum ohne Kommentar als Original abgebildet. *Grete Ring.*

Alfred Lichtwark, *Eine Auswahl seiner Schriften* in zwei Bänden. Berlin, Bruno Cassirer.

Diese Veröffentlichung bedarf eigentlich keiner besonderen Empfehlung. Mit ihr ist ein Wunsch aller Verehrer Lichtwarks in Erfüllung gegangen, die schon lange eine Gesamtausgabe der in kleinen Bänden und Jahrbüchern verstreuten Einzelschriften Lichtwarks gefordert hatten. Freilich findet sich ja unter seinen Schriften gar manches, was nur für die bestimmte Stunde, für den betreffenden Anlaß von Interesse und Bedeutung war. Diese Gelegenheitsarbeiten sind von dem geschickt sichtenden Herausgeber Wolf Mannhardt mit Recht nicht aufgenommen worden. Der erste Band dieser Auswahl-Ausgabe enthält die allgemeinen programmatischen Schriften, die Aufsätze über Dilettantismus und über Städte- und Hausbau, der zweite Band die Studien über Gartenbau, Bildniskunst, Museumsbau und Museumpolitik, die Arbeiten über kunstgeschichtliche Themen und die Abhandlungen über Land und Volk. Die Ausgabe wird eingeleitet durch einen Aufsatz von Karl Scheffler, der mehr gibt als eine übliche Biographie, der aufzeigt, was Lichtwark seiner Zeit gewesen ist und in wie vorbildlicher Weise Lichtwark für die Gesamtheit gewirkt hat. Die Schilderung der Entwicklung Lichtwarks gipfelt in dem schönen und wahren Satz »Er wurde ein Lehrer der Nation, weil er nicht einen Augenblick aufhörte, ein Zögling der Zeit zu sein«. Gerne möchte man diese Veröffentlichung in den Händen möglichst vieler Kunstfreunde wissen. Aber gar manchem werden die Bände zu teuer sein. Und dies ist das einzige, was wohl an der Veröffentlichung auszusetzen ist, daß diese beiden Bände von so hoher pädagogischer Bedeutung nicht billig genug sind, sondern in Japan-Papier gebunden 30 M. und in Halbleder gebunden 40 M. kosten. Möge sich der Verlag entschließen, dieser Publikation eine billige Volksausgabe an die Seite zu stellen. *A. L. M.*

Hans Thoma, *Seeligkeit nach Wirrwahns Zeit.* E. Diederichs Verlag. Jena 1918.

Für H. Thoma, den Maler und Malerpoeten, ist nicht nur das bildnerische Lebenswerk an Gemälden, Steindrucken, Radierungen, Zeichnungen usf. maßgebend, sondern auch seine literarische Veröffentlichung. Dem im vorigen Jahre erschienenen und hier angezeigten Büchlein von der »zwischen Zeit und Ewigkeit unsicher flatternden Seele« ist nunmehr seine Ergänzung gefolgt. Von den vier Abschnitten des Büchleins, das mit »des Daseins Rätsel« beginnt, erscheint die Abhandlung »Vom Traum« für den Bildner Thoma und sein Lebenswerk besonders bedeutsam und aufschlußreich; denn es enthält die anmutendsten Aufstellungen über die phantasievollen und phantastischen Werke des greisen Meisters. Die hier gegebenen Einblicke erschließen auch dem gründlichsten Kenner des Thomawerkes neue Seiten im Schaffen und Gestalten und sind ein unschätzbarer Beitrag zur Seelenkunde erfinderisch-schöpferischer Naturen. In den zwei letzten Abschnitten von der »Heimat der Seele« und »Jesus« betritt der Meister mit einer wundersam bildhaft anschaulichen Ausdrucksweise das Gebiet religiöser und mystischer Anschauungen und rundet sein christliches Weltbild zu einer vollen Harmonie im Schauen, Erkennen und Bekennen. Das Büchlein ist eine höchst bedeutsame menschliche, künstlerische und religiöse Bekundung. Auch wer nicht auf Thomaschem Standpunkt steht, wird diesen Mitteilungen aus dem »Jenseits«, kommen sie nun von Klopfgeistern oder aus unschuldigen Kinderaugen oder aus tiefsten Herzensschächten des Meisters, Mitempfindung nicht versagen können. *Beringer.*

FORSCHUNGEN

Ein neuentdecktes Tafelbild von Geertgen. In der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien ist gegenwärtig als Leihgabe des Stiftes St. Florian in Oberösterreich eine altniederländische Kreuzigung Christi ausgestellt. Das kunsthistorisch hochinteressante Gemälde wurde von Dr. Ludwig von Baldaß in der genannten Stiftsgalerie entdeckt und als Frühwerk des Geertgen van Haarlem erkannt. Das Bild weist noch nahe stilistische Verwandtschaft mit jenen altniederländischen Werken auf, die Max Dvořák in seinem eben in Heft 1—2 des Jahrbuchs der königlich preußischen Kunstsammlungen von 1918 erschienenen Aufsatz über die Anfänge der holländischen Malerei den Brüdern van Eyck abgesprochen und für holländischen Ursprungs erklärt hat. Baldaß hat die Gründe, die ihn zu der Bestimmung gebracht haben, in einem Aufsatz niedergelegt, der in reichillustrierter Form demnächst im Jahrbuch der Wiener kunsthistorischen Sammlungen erscheinen wird.

NEKROLOGE

Hans am Ende, der treffliche, volkstümliche, empfindungsreiche Worpsweder Landschafter, ist nach langem Leiden seiner Verwundung im Felde erlegen. Hans am Ende stammte aus Trier (geb. 31. Dezember 1864); nach den Münchener und Karlsruher Studienjahren zog ihn die Freundschaft mit Mackensen 1889 nach Worpswede, und den dort geschaffenen Landschaften dankt er seinen Ruf, den er auch als geschmackvoller Radierer festete. Das Dresdner Albertinum besitzt auch eine Plastik von seiner Hand.

Der Bildnismaler Professor **Paul Spangenberg** ist am 22. Juni in Berlin gestorben. Er war 1843 in Mecklenburg geboren, hatte an der Berliner Akademie unter Steffeck studiert und sich nach längeren Auslandsreisen in Berlin dauernd niedergelassen.

PERSONALIEN

Dr. **O. Hagen,** zuletzt Bibliotheksleiter und Dozent für Kunstgeschichte an der Staatl. Städt. Kunstgewerbeschule Halle a. S., hat sich als Privatdozent für mittlere und neuere Kunstgeschichte an der Universität Göttingen auf Grund seiner Arbeit »Das Werk des Piero della Francesca« habilitiert. Den am 3. Juli gehaltenen öffentlichen Probevortrag »Dürerisches in der italienischen Malerei« bringen wir im Juli-August-Heft der »Zeitschrift für bildende Kunst«.

In der Tagespresse war kürzlich die Meldung verbreitet worden, daß Herr Dr. Wichert von seinem Amt als **Direktor der städtischen Kunsthalle in Mannheim** zurückgetreten sei. Dies ist vollständig irrtümlich; Herr Dr. Wichert ist nur infolge einer Tätigkeit im Kriegsdienst von Mannheim abwesend, sodaß die Kunsthalle gegenwärtig vertretungsweise von den Herren Dr. Storck und Dr. Hartlaub verwaltet wird.

Der Wiener Bildhauer Professor **Karl Kundmann** beging am 15. Juni seinen 80. Geburtstag. Der Künstler ist Wiener von Geburt, hat bei Hähnel in Dresden studiert, dann die übliche Italienreise gemacht und sich schließlich wieder in Wien dauernd niedergelassen. Kundmann hat sich zuerst einen Namen mit seinem Schubert-Denkmal gemacht, das im Jahre 1872 im Wiener Stadtpark enthüllt wurde. Als bedeutende Arbeiten sind dann das Denkmal des österreichischen Seehelden Tegetthoff und die Denkmäler der Dichter Anastasius Grün und Franz Grillparzer zu nennen. Seit 1872 ist der Künstler Lehrer an der Wiener Kunstakademie. Im Jahre 1888 erhielt er in Berlin die große goldene Medaille und die Mitgliedschaft der Berliner Akademie der Künste.

Der Münchener Maler Prof. **Karl Caspar** übernimmt die Leitung einer Mal- und Komponierklasse, die von den Münchener Lehrwerkstätten am 1. Oktober eröffnet wird.

Als Nachfolger des verstorbenen Direktors der Königl. **Kunstakademie in Kassel,** Hans Olde, ist der bekannte hessische Bauernmaler Professor **Karl L. N. Bantzer** in Dresden berufen worden. Es ist eine sehr erfreuliche Nachricht, daß das Lebenswerk dieses tüchtigen Künstlers durch eine so ehrenvolle Berufung in seine Heimat gekrönt worden ist. Denn Bantzers Kunst ist wirklich mit seinem hessischen Lande innerlich und äußerlich aufs engste verknüpft. Für Dresden ist sein Scheiden natürlich ein großer Verlust. Als Leiter eines Meisterateliers für Malerei, als anregende Künstlerpersönlichkeit überhaupt — er war im Jahre 1893 der erste Präsident der in Dresden gegründeten Sezession — hat Bantzer für Dresdens künstlerische Bedeutung viel getan. Sein Schaffen hat stets die regste Anerkennung gefunden. Viele deutsche Galerien besitzen Werke seiner Hand, in Berlin 1903 erhielt er die große goldene Medaille und 1908 wurde er von der Universität Marburg zum Ehrendoktor ernannt.

Der **Senat der Berliner Kunstakademie** besteht nach den letzten Veränderungen aus folgenden Mitgliedern: Als Nachfolger Schwechtens übernimmt das Amt des Präsidenten vom 1. Oktober ab Ludwig Manzel. Die Sektion für bildende Kunst zählt 28 Mitglieder. Von Architekten gehören dem Senat an: German Bestelmeyer, Ludwig Hoffmann, Bruno Paul, Franz Schwechten und Heinrich Seeling; von Bildhauern: Peter Breuer, Adolf Brütt, Gerhard Janensch, Ludwig Manzel, Fritz Schaper und Louis Tuaillon; von Malern: Otto H. Engel, Philipp Franck, Hans Herrmann, Ernst Hildebrand, Ulrich Hübner, Julius Jacob, Arthur Kampf, Konrad Kiesel, Max Liebermann und Max Slevogt. Endlich wurden der Graphiker Ernst Moritz Geyger und die Kunstgelehrten Alexander Amersdorffer, Wilhelm v. Bode, Ludwig Justi und Paul Seidel in den Senat berufen.

Der neue **Vorstand der Berliner Sezession:** Erster Vorsitzender bleibt Lovis Corinth. Ferner werden dem Vorstande angehören: die Maler Erich Büttner, Franz Heckendorf, Leo von König, Eugen Spiro und der Bildhauer Ernst Wenck. Für die Jury des kommenden Ausstellungsjahres wurden ausgelost: die Maler Paul Bach, Wilhelm Kohlhoff, Josef Oppenheimer und der Bildhauer Martin Müller; als Ersatzjuroren: Charlotte Berend, Erich Waske, Georg Walter, R. Roeßner und Franz Metzner.

SAMMLUNGEN

Wien. Ausstellung der Neuerwerbungen der k. k. österreichischen Staatsgalerie im Künstlerhaus. Die Neuerwerbungen der Staatsgalerie bedeuten eine ganz wesentliche Bereicherung der Sammlung, nicht etwa in dem Sinne, als wären nur durch das neue Programm nun auch Kunstgebiete herangezogen worden, die früher unberücksichtigt bleiben mußten, sondern vor allem in der Art und Weise, wie alte Lücken ausgefüllt und die neuen Bahnen erfolgreich eingeleitet wurden.

Es fällt schwer, über so Reichhaltiges aus verschiedensten Gebieten einen summarischen Überblick zu gewähren und die Bedeutung jedes einzelnen Stückes für die Sammlung zu betonen. Ein Aufzählen von Namen kann hier eine Abschätzung des Wertes nicht annähernd ermöglichen; denn z. B. gerade Werke, wie die beiden Holzstatuen der Madonna und Johannes aus einer Kreuzigungsgruppe des 15. Jahrhunderts (Steirischer Meister), die namenlos, bei ihrer Mischung alter und neuer Tendenzen ihrer Zeit eine so wunderbare Durchbildung im Ganzen

aufzuweisen haben und für die ältere österreichische Kunst einzigartige Beispiele bieten, entgleiten leicht, da sie nicht mit einem Schlagwort abgetan werden können. Der Tiefe des Ausdrucks in dem markanten Schädel des Johannes, dem schmalen Kopf der Madonna, der überlangen, biegsamen, unkörperlichen Gestalten, wird sich niemand entziehen. Überhaupt ist gerade aus der Frühzeit österreichischer Kunst einiges sehr Wertvolles vereint worden. Neben diesen Holzskulpturen ein Tafelbild: die Madonna von Krumau (Böhmen), eine spätgotische Gestalt von wunderbar durchempfundenem Linienreiz. Dann in andere Zeit und zu anderen Interessen führend der Erzähler der Marter des hl. Thiemo (Schule des Wiener Meisters von 1469), mit seinem kribbelig nervösen Zeichenstrich, ein Bild, das einer größeren Folge angehört (Tafeln Liechtensteingalerie, Sammlung Figdor) und das knorrige, farbig sehr reizvolle Fragment einer Anbetung der Könige von einem nordtiroler Meister. Auch Fragment die beiden Tafeln Mich. Pachers mit der Verlobung der Maria und der Geißelung Christi, Tafeln, bei denen es genügt zu sagen, daß sie von Pacher sind und seine Kunst treffend repräsentieren. Dasselbe gälte von dem kleinen Bild Wolf Hubers mit dem Abschied Christi von den Frauen, in dem der lebendige Strich des Kupferstechers und Zeichners trotz der Verbindung mit der Farbe doch nie seine anders geartete Herkunft und Lebendigkeit verleugnen kann.

Wir machen nun gleich einen Sprung in den Klassizismus der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, zu Füger, dem Hauptvertreter der älteren Richtung, der durch die unmittelbare Lebensfrische und Lebendigkeit in seinem Porträt eines Herrn Pölt von Pöltenberg überrascht.

Doch unter den hier vereinten Porträts zieht eines in erster Linie an: das des jung verstorbenen Scheffler von Leonhardshof (Zeichnung), einem Künstler, der sich später Oberbeck anschloß, hier aber in der Monumentalität der Auffassung eine Verschmelzung des an der Wiener Akademie Erlernten und römischer Stimmung gibt. Das Porträt erreicht durch seine knappen Formen, den steilen Aufbau des schmalen, schlanken Kopfes, der aus der hohen Vertikale des emporstrebenden Kragens emporwächst, den Ausdruck kühlster Verschlossenheit und festgefügten Bau.

Von dem Historienmaler Karl Rahl finden wir, außer den Entwürfen für die Serie der historischen Gemälde im Wiener Arsenal, ein die schematischen Interessen der Spätzeit weit überragendes Porträt des Bildhauers Ramelmayer (1835) mit dem stürmischen Zug des Freiheitskämpfers. — Und nun die eigentlichen »Alt-Wiener«: vertreten durch ein selten gutes Miniaturporträt Daffingers, ein Frühbild Waldmüllers (Porträt der Frau Wieser), in dem die Kunst der Charakterisierung des Stofflichen, vor allem des Pelzes, einen Höhepunkt erreicht zu haben scheint. Neben ihm Amerling (Selbstporträt und das sehr fein im Ton zusammengehaltene Porträt des Bildhauers Marchesi). — Ganz anderer Art das Porträt des Malers Wipplinger von Franz Eybl mit dem tiefen, schwermütigen Blick von großer Ausdruckskraft, dem die malerische Feinheit in der Behandlung des schwarzen Gewandes nicht nachsteht. — Aus späterer Zeit und doch in diese Gruppe gehörig Karl Schindler, dessen Aquarell der Freiheitskämpfer mit dem persönlich freien der Auffassung und farbigen Behandlung (die nur ein wenig rot und grün bestimmt) ihn von der besten Seite zeigt.

Zwei Vertreter widerspruchsvoller Tendenzen des 19. Jahrhunderts reihen sich dieser Gruppe an: Canon und Makart. Canon mit dem Porträt der Frau Fröhlich von Feldau, in dem wieder der starke, persönlich umgestaltete Rubens-Einfluß mitspricht, andererseits die tonig feine Behandlung und Farbenwahl des Stillebens von Jabot und Rose den feinen Koloristen verrät. — Makart, mit dem genialen durchaus wirksamen Entwurf zu dem Vorhang des Stadttheaters, eine Zeichnung, die durch ihren reichen Aufbau, innerhalb dieser aber durch die wohlabgewogenen Kontraste von Hell und Dunkel, Bewegung und Ruhe, Fülle und durchsichtige Tiefe, zu dem besten gehört, was er je schuf.

Romako und Pettenkofen — wieder zwei Gegensätze, führen in die neuere Zeit. Romako, die Proteusnatur, die so ungleich und so ungleich Wertvolles schuf, hier durch ein ganz vorzügliches skizzenhaftes Bildchen: Karneval in Venedig vertreten, aber nicht nur in Venedig, sondern auch mit venezianischem Pinsel gemalt. Ebenso scheint es ihm in Spanien gegangen zu sein: seine spanischen Eseltreiber bieten auch spanische Malweise und das vielleicht bedeutendste, das »Naschhafte junge Mädchen«, überrascht aus demselben Grunde, weil auch hier wieder sich ein anderer Pinselstrich verrät und in der Rundheit und Tiefe der Form, die schwerlich oft bei ihm zu finden sein wird, westlichen Einfluß verrät. — Auch das Bild Pettenkofens, das neben dem vorzüglich tonig und tief wirkenden Verwundetentransport, in dem jede Einzelform in der Gesamtwirkung aufgeht, oder der venezianischen Bäuerin, die sich mit dem feinsten an Genrebildern der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts messen kann, in der durchaus modernen Zusammenstellung verschiedener blauer Töne zu harmonischer Einheit, die modernen Tendenzen verrät — das Bild, das unter diesen Bildern, die immer spezifisch gute Einzelfälle in dem Schaffen des Künstlers bieten, am meisten überrascht, ist eine vorzügliche Landschaft unter fremdem Einfluß entstanden: der Garten Lenbachs mit leichtem, lockerem Pinsel großzügig hingeworfen, auch in größerem Format, als es sonst Pettenkofen eigen ist, der herbstlichen Stimmung wie einem unendlich fernen, stillen Abschiednehmen Ausdruck gebend. Es muß ein besonders glücklicher Moment in dem Schaffen des Künstlers gewesen sein, als er dies Bild schuf, und es dürfte sich schwerlich ein zweites in seinem Oeuvre finden lassen, das man ihm, gerade was diese leichte, so sicher sitzende, lockere Malweise anbetrifft, zur Seite setzen könnte.

Der Garten Lenbachs! Das führt uns nun auch von den österreichischen Künstlern zu denen des Nachbarstaates hinüber und der Verknüpfung und Wechselwirkung der beiden Länder. Ein Porträt Lenbachs, fast ebenso überraschend wie das Bild Pettenkofens, mag als erstes genannt sein. Er ist nicht der typische Lenbach: etwas Saftigeres, Lebensfrischeres, Unmittelbareres tritt uns in diesem weiblichen Studienkopf entgegen als wir es sonst gewöhnt sind. Doch verdunkelt das Interesse an diesem Bilde ein Porträt des Dichters Marbach von Hans von Marées, das unzweifelhaft zu dem besten gehört, was Marées je geschaffen hat: Ein Bild, das durch seine rätselhafte psychologische Tiefe ins Innere greift: aus den umschatteten Augen ein Blick, unbestimmt, halb ins eigene Innere, halb zum Beschauer hingleitend — verbunden mit einer Malweise, die in unübertrefflicher Leichtigkeit das Vergeistigte und Verlebendigte wiederzugeben weiß.

Außer diesem Porträt von Marées auch noch zwei Zeichnungen, Studien zu einer Komposition (die Labung), der sich noch einige eines österreichischen Nachahmers V. zur Helle anschließen.

Hier handelte es sich um einen Kultuskreis, der durch Verwandtes auf die österreichische Kunst fördernd wirkte — nun aber noch eine Ergänzung in dem fremden, kontrastierenden und darum vielleicht noch stärkeren Anreiz gebenden westlichen Kulturzentrum findet: repräsentiert durch drei französische Bilder, jedes ein Werk, das besonderer Erwähnung verdient. Zunächst der lebendurchglühte Daumier: Komödianten, ein kleines Bild, aber sprühend

von Farbe und scharfer Erfassung des Charakteristischen des Lebens, unübertrefflich sicher. Dann Cézanne, ein Aquarell-Stilleben: Äpfel und eine Flasche auf einem Tisch. Man kann wohl schwerlich noch klarere, noch durchsichtigere und leichte und dadurch so räumlich und lebendig wirkende Farben geben, die die Formen zu einem Erlebnis gestalten. Der Raum bekommt etwas Leuchtendes, Kristallklares in diesem Bild. Daneben ein Ribot: ein Hirt aus schwerer, schwarzer Tiefe auftauchend; der größte Kontrast zu Cézanne, aber auch er durch das tiefe Leuchten und greifbar sich rundende, doch wieder mit ihm als Vertreter eines Kultuskreises verbunden.

Es wäre noch so vieles zu nennen: Die Serie von Landschaftsdarstellungen mit Rosa (Joseph Roos) beginnend, die durch zwei zur Romantik überleitende Zeichnungen Joh. Chr. Reinharts zu dem von Koch beeinfußten Landschaftsbeschreiber Rohden (Wasserfälle von Tivoli) führen und den beiden Atelieraussichten von Friedrich, in dem Aquarell des nimmer müden Rudolf Alt und einer Skizze Tina Blaus einen österreichischen Abschluß finden, neben denen freilich auch noch eine Zeichnung Menzels zu erwähnen wäre.

Dann die ganz vortrefflichen Skulpturen, unter denen es doch nicht umhin geht, so einzigartiges wie die Marmor-Alabastergruppe Dorfmeisters (Apollo empfiehlt Minerva den Genius der Kunst) zu umgehen. Ein Werk von feinster, delikatester Durchführung, — oder die wieder in einen anderen Kreis führende Porzellangruppe von Grassi (Bacchische Szene), — das ausgezeichnete Modell zu einer Gruppe Perseus und Andromeda von Zauner, dem Klassizisten, der hier alle kühle Mache, die manch späterer Arbeit anhaftet, ausgeschieden hat, oder die ganz überraschend wirkungsvolle Gruppe Herzleid von Hans Gasser (Stearin-Gips), wohl das lebensvollste, das dieser Künstler überhaupt schuf.

Außer den Skulpturen noch eine wertvolle Sammlung von Zeichnungen, von denen schon einige genannt wurden, denen sich nun noch von besonderem Interesse die Skizzenbücher von Friedrich Olivier, Friedrich Preller und Waldmüller anreihen, über deren Wert und Aufschluß, den sie über das Schaffen dieser Künstler geben, nicht das Interesse an zwei ganz wundervollen Zeichnungen Schwinds erlahmen wird, einem frühen Blatt: dem Jüngling im Kahn und vor allem der, in der leichten Führung des Striches unübertrefflichen Skizze: der Maler der Herzogin von Orleans die Palette haltend. Daneben dann Blätter von Troger, Füger u. a. —: Eine reichhaltige Sammlung, die eine erfolgreiche Weiterentwicklung der Galerie erwarten läßt. *A. E. P.*

Chemnitz. Die **Städtische Kunstsammlung** konnte ihren Besitz im vergangenen Halbjahre durch vier Neuerwerbungen wertvoll bereichern. Von Wilhelm Steinhausen kaufte sie eine Landschaft aus dem Hunsrück, die, ohne Figurenstaffage, in ihrer leisen, innigen und verträumten Art wie ein Volkslied wirkt und die Seele des frommen Frankfurter Meisters ganz widerspiegelt.

Von dem geistesverwandten Louis Eysen erwarb sie ein ehemals dem Maler Heinrich Fricke gehörendes Bild »Eiche im Taunus«. Die Landschaft, aus der Tiefes und Geheimnisvolles klingt, offenbart in ihrem silbrigen Grün, in dem etwas von Corot lebendig ist, »stille Größe« und rechtfertigt, was sein Biograph von seinen Werken sagt, daß sie »zum Besten gehören, was die neue deutsche Landschaftsmalerei hervorgebracht hat«. Dieses fein beseelte Landschaftsbild vertritt Eysen bestens.

Die dritte Neuerwerbung wurde auf der Trübner-Auktion als Geschenk der Vogel-Stiftung ersteigert. Es ist der auch im Leibl-Werk abgebildete »Grinsende Schädel mit Hut«, dessen Entstehung nach Waldmann ins Jahr 1868 fällt. Es handelt sich hierbei nicht um einen bloßen Schädel, sondern um die Darstellung des Todes schlechthin. Deutlich ist der Halswirbel sichtbar, deutlich wird auch der obere Teil des Gerippes mit einem braunen Gewande umhüllt. Auch das Lebendigmachen und die unheimliche Beseelung des Schädels sprechen für die Toddarstellung. Man hat das Werk als einen Atelierscherz hinstellen wollen. Das ist es aber ganz und gar nicht. Abgesehen davon, daß Leibl der Letzte gewesen wäre, der einen Atelierscherz aufgehoben und weitergegeben hätte, zeigen die erstaunliche Sicherheit im Erfassen und Gestalten des Organischen, die Wahrheit und Kraft der Malerei, nicht zuletzt die Stärke der Beseelung, die durch das Einhauchen des Grauen und Abscheu erregenden Lebens in die kalte leblose Knochenmasse fühlbar wird, die Hand des Meisters.

Als letzte Neuerwerbung kann eine Max Liebermannsche Landschaft verzeichnet werden: Haus mit Terrasse und Garten in Wannsee. Sie ist wieder mit echt Liebermannschem jugendfrischen Temperament gemalt und läßt nichts von siebzigjähriger Lebensfahrt ahnen. Auf Ockergelb, auf Blaugrau und Grün gestimmt, in dem aus der Tiefe heraus ein in Schatten und Licht liegendes Pelargonienrot leuchtet, ist sie in strahlende sommerliche Helle getaucht und zeigt Liebermanns sich stets verjüngende Meisterschaft. Das Werk bildet eine glückliche Bereicherung der jungen Sammlung, die bisher nur ein Liebermannsches Werk aus dem Jahrgang 1898, »Kirchgang zu Laaren« besaß. *S. W.*

Dem **Städtischen Museum in Stettin** hat der verstorbene Kaufmann Philipp Friedrichs eine Stiftung in Höhe von 200000 Mark hinterlassen.

AUSSTELLUNGEN

Ausstellung ungarischer Stickereien im Kunstgewerbemuseum zu Budapest. Die Museumsleitung beabsichtigt, ihre Textilsammlung in einer Reihe von Ausstellungen einzelner Gruppen vorzuführen, wodurch sie einem oft geäußerten Wunsche nachkommt. Der Anfang ist mit der reichhaltigen Sammlung ungarischer Stickereien gemacht worden, die durch hervorragende Stücke aus anderen öffentlichen und Privatsammlungen ergänzt wurde; leider war das bei den obwaltenden Verkehrsschwierigkeiten nur im beschränkten Maße möglich, die zahlreichsten und wertvollsten Arbeiten haben die Museen von Kaschau und Besztercebánya beigesteuert.

Da auf die Figurenstickereien gotisch- kirchlicher Richtungen verzichtet wurde, bietet das Material ein ziemlich einheitliches Bild. Zunächst lassen sich die Arbeiten zünftiger Sticker von den Erzeugnissen häuslicher Kunstübung reinlich scheiden. Die erste Gruppe bilden vor allem kirchliche und weltliche Gewänder. Das Glanzstück ist das Prachtkleid der Katharina von Brandenburg, der Gattin Gabriel Bethlens, des großen Fürsten von Siebenbürgen, aus dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts. Derselben Zeit gehört auch die reichste Kasel, datiert 1633, an. Ein ganzes Ornat und zwei Antependien mit reicher Goldstickerei sind 1708 und 1711, bezw. 1726 und 1782 datiert, von den letzteren ist das spätere Stück eine genaue Kopie des früheren. Ganz und gar türkisches Gepräge tragen einige Schabracken des 17. Jahrhunderts, deren vorzüglicher ausgeführte Goldstickerei einen hohen Begriff vom technischen Können der Sticker vermittelt. — Wie in den letztgenannten Arbeiten türkische, sind in anderen abendländische Einflüsse wirksam, wohl wird beides dem eigenen Geschmack angepaßt, zur Verschmelzung beider, zur Ausbildung einer

nationalen Eigenart kommt es jedoch nicht. Gerade das ist aber bezeichnend für die »Damenstickereien«, — so lautet der Name, der zwar erst von der Museumspraxis der letzten Jahrzehnte geprägt wurde, im wesentlichen aber das richtige trifft. Bis etwa zur Wende des 18. Jahrhunderts waren diese Arbeiten für die höheren Kreise bestimmt und wurden auch von deren Frauen gestickt, was Inschriften an manchen Stücken sowie zahlreich vorhandene Schriftquellen zwingend beweisen.

Es sind reine Gold- und Silber —, oder aber bunte Seidenstickereien, die ebenfalls so gut wie ausnahmslos Gold und Silber aufweisen. Der Leinengrund variiert von normaler Stärke bis zu florartiger Textur und seidenähnlicher Feinheit; einen seidenen Grundstoff scheint man höchst selten genommen zu haben. Starke, ungebrochene Farben sind beliebt, Rot oder Grün mit Gold kommen besonders häufig vor, Vielfarbigkeit ist in den späteren Stücken seltener als in den frühesten, eigentliche Buntheit, wie die volkstümliche Stickerei namentlich Oberungarns sie später bevorzugt und bis heute beibehalten hat, findet sich vor dem Ende des 18. Jahrhunderts wohl überhaupt nicht. — Die Zeitbestimmung ist in Einzelfällen oft recht schwierig, im Großen dagegen zweifellos. Ins 16. Jahrhundert lassen sich nur ganz wenige Stücke hinaufrücken, die rein abendländische Formen und eine größere Mannigfaltigkeit der Motive und der Anordnung zeigen, als die große Masse der erhaltenen Arbeiten, von welcher nur eine kleine Gruppe in die erste Hälfte des 17., das meiste in die Zeit von 1650 etwa bis 1750 gehört.

Der Dekor wird von vegetabilen Formen bestritten; einfache Rankenzüge mit größeren gegenständigen und verschieden verteilten kleineren Motiven, ferner Sträuße und kleine Zweige mit vielerlei Blüten, letztere besonders als Eckmotive, wiegen vor. Der Granatapfel ist höchst beliebt, läßt sich willig zu breiten tulpenartigen Gebilden umgestalten, um zuletzt eine schematische zwiebelähnliche Form anzunehmen. Mit dem wachsenden Einfluß türkischer Kunst — noch heute besitzen ungarische Kirchen Hunderte von türkischen Teppichen, hie und da auch Stickereien — dringen die wohlbekannten Blumen der kleinasiatischen Gartenkultur ein, ohne daß an dem Grundsystem viel geändert wird, oder die anderen Motive sich verdrängen lassen. Hier, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, hat die ungarische Stickkunst bereits ein nationales, durch die geographische Lage des Landes bedingtes Sondergepräge, wobei noch zu beachten ist, daß beiden Kunstkreisen nur eine ganz beschränkte Anzahl von Motiven entnommen, das übrige mit merkwürdiger Entschiedenheit abgelehnt wird. Hierin gibt sich ein Zug zu erkennen, der volkstümlicher Kunstübung verwandt ist, wir stehen an der Schwelle der Volkskunst. Es fehlt nicht an Arbeiten aus der Zeit etwa um 1800, die von der einen Gruppe zur anderen hinüberleiten. Die Möglichkeit, diesen Prozeß zu beobachten, bildet besonders für den Fremden wohl den Hauptreiz der Ausstellung.

Erhalten sind von »Damenstickereien« hauptsächlich breite friesartige Randstreifen von Leintüchern, ferner Kissen und am zahlreichsten kleinere rechteckige Tücher, die meist nur Eckmotive, oft genug auch noch kleinere in der Mitte der Seiten aufweisen. In der Mitte der Fläche erscheinen fast nur kirchliche Embleme. Nahezu alle diese Tücher stammen aus Kirchen, wo sie auf dem Abendmahltisch Verwendung fanden. Diese Verwendung mag häufig sekundär gewesen sein, doch waren nach Ausweis zahlreicher Inschriften viele von vornherein für diesen Gebrauch bestimmt, auch wenn dies in der Verzierung in keiner Weise zum Ausdruck kommt. — Andere Stücke — Hemden, lange schmale Tücher, Tischtücher — sind höchst selten, obschon die Inventare sie in Mengen anführen. Hier wie anderswo ist eben das Erhaltene ein kümmerlicher Rest dessen, was ehemals vorhanden war. *A. Cs.*

Die diesjährige **Große Kunstausstellung im Münchener Glaspalast** wurde am 1. Juli eröffnet und bleibt bis in den Oktober hinein geöffnet.

Die Sommerausstellung der **Freien Sezession in Berlin** wird demnächst die zweite Kollektiv-Ausstellung neutraler Künstler eröffnen, und zwar werden nach den Schweizern jetzt junge **holländische Künstler** die Ausstellung beschicken.

DENKMÄLER

Ernst Moritz Geyger hat für seine Vaterstadt Neukölln einen **Monumentalbrunnen** im Modell vollendet, den der preußische Staat und die Stadt Neukölln gemeinsam errichten werden. Es ist eine große Brunnenhofanlage, die von zahlreichen Tierfiguren geschmückt wird.

WETTBEWERBE

Der Sächsische Kunstverein hat soeben einen **Wettbewerb** zur Erlangung einer **Plakette** erlassen, die in Eisen, Bronze oder Silber an Personen verliehen werden soll, die sich um die Förderung der Kunst im allgemeinen und des Sächsischen Kunstvereins im besonderen hervorragend verdient gemacht haben. Sieben Preise von im ganzen 1700 Mark; letzter Tag der Einlieferung 1. Oktober 1918; Preisrichter: der Vorstand des Sächsischen Kunstvereins; Bedingungen durch die Geschäftsstelle, Dresden, Brühlscher Garten.

VEREINE

Der Sächsische Kunstverein hat am 28. Juni in Dresden seine diesjährige Hauptversammlung abgehalten. Der wichtigste Beschluß war, daß der Verein fortan die geschäftliche Leitung der Ausstellungen der Dresdner Kunstgenossenschaft und der Künstlervereinigung Dresden übernimmt. Die Verträge, die der Vorstand des Sächsischen Kunstvereins vorläufig mit den beiden Vereinen abgeschlossen hat, gründen sich auf folgende Grundlinien: Der Sächsische Kunstverein erhält das Recht, die geschäftliche Leitung jeder Ausstellung einer der beiden Künstlervereinigungen zu übernehmen, und verpflichtet sich dagegen, etwaige Fehlbeträge aus diesen Ausstellungen aus besonders bereitgestellten Mitteln zu decken. Der Kunstverein wirkt mit bei der Aufstellung des Planes der Ausstellung, überwacht die übrigen Vorarbeiten, schließt die Verkäufe ab und führt die Rechnung. Auf künstlerische Fragen erstreckt sich seine Mitarbeit nicht. Alle persönlichen und sachlichen Aufwendungen gehen zu Lasten der Ausstellung. Zu ihrer Sicherung beschafft der Kunstverein eine Rücklage von 25000 M., wozu die Versammlung 5000 M. bewilligt hat, und eine Gewährsumme bis zu 100000 M., wozu der Verein selbst 20000 M. zu zeichnen beschlossen hat. Aus Überschüssen werden etwaige Fehlbeträge von früheren Ausstellungen gedeckt, der Rest fließt dem Kunstverein und den beiden Künstlervereinigungen zu gleichen Teilen zu. Der Kunstverein verwendet seinen Anteil zur Stärkung des Sondervermögens. Zu jeder Ausstellung erhalten die Mitglieder des Kunstvereins freien Eintritt. — Weiter wurde über die Tätigkeit des Vereins im Jahre 1917 berichtet. Die Zahl der Mitglieder hat sich trotz dem Kriege von 2241 auf 2316 erhöht. Im Jahre 1918 ist die Zahl bereits wieder um 49 gestiegen. Die Verlosung wurde so reich ausgestattet, daß etwa jedes zehnte Mitglied einen Gewinn

erhielt. Zahlreiche Sonderausstellungen wurden veranstaltet, darunter die große Gedächtnisausstellung für Gotthardt Kühl; ferner größere von Georg Lührig (Bilder und Studien von der Westfront), Fritz Beckert, Wilhelm Claudius, Erich Buchwald-Zinnwald und Bildhauer Edmund Möller-Dresden, Karl Sterrer-Wien, Künstlerbund Karlsruhe (45 Künstler), Carl Felber-Dachau, Wilhelm Lefêbre-Frankfurt a. M., Fritz Erler-München (Bilder von den Kriegsschauplätzen in Ost und West) usw. Verkauft wurden an Privatleute und Behörden 958 Kunstwerke einschließlich Kunstgewerbe für zusammen 501927,49 M.; der Kunstverein selbst kaufte 188 Werke für 26536,20 M. für seine Verlosung, außerdem aus dem Vermögensstamm für öffentliche Zwecke das Gemälde »Gottesdienst in einer wendischen Dorfkirche« von William Krause, das dem Stadtmuseum zu Bautzen geschenkt wurde, und eine Zeichnung »Eselstall in Travemünde« von Gotthardt Kühl für das Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Der Gesamtumsatz belief sich also auf 529243,69 M. Die Einnahmen des Kunstvereins beliefen sich auf mehr als 80000 M. Für das Vereinsgeschenk — elf Kunstblätter zu je 200 Stück — wurden 17800 M. aufgewendet. Der Rücklagestamm erhöhte sich auf 14000 M. Die Dreßler-Stiftung zu Unterstützungen an bedürftige bildende Künstler erhöhte sich durch eine Stiftung des Kommerzienrats Oswin Flößner um 3000 M. und heißt fortan Dreßler-Flößner-Stiftung. — Schließlich wurde der Vorstand durch Wahl von sechs Herren ergänzt. An der Spitze steht nach wie vor Exzellenz Wirkl. Geh. Rat Dr. Schelcher.

VERMISCHTES

Ein **wirtschaftlicher Verband Berliner Bildhauer** hat sich soeben unter dem Vorsitz von Professor Wilhelm Wandschneider gebildet. Die Geschäftsstelle des neuen Verbandes ist Lutherstraße 46.

Aus Künstlerwerkstätten. Max Liebermann hat eine größere lithographische Arbeit vollendet, einen Jäger mit Hunden. Es ist dies eine neue Fassung des von Liebermann so oft und gern behandelten Themas. Von Max Slevogt wird eine Radierung erscheinen, die einen Vorwurf von seiner ägyptischen Reise darstellt. Beide Blätter veröffentlicht der Verlag Bruno Cassirer. — Ludwig Meidner läßt im Verlage von Kurt Wolff ein Bekenntnisbuch erscheinen, dem er den Titel: »Im Nacken das Sternenmeer« gegeben hat. — Der Düsseldorfer Bildnismaler Hans Kohlschein hat für die Nationalgalerie in Berlin ein Porträt Eduard von Gebhardts vollendet.

Aus Paris wird gemeldet, daß die Versuche, die berühmten **Pantheonfresken** abzulösen und in Sicherheit zu bringen, vollständig geglückt seien. Im übrigen seien bereits alle Maßnahmen zum Schutze der Pariser Kunstwerke getroffen, die man in den besonders geschützten Kellern des Louvre und Pantheon untergebracht habe.

Walter Bondy, der bekannte Berliner Sezessionist, hat soeben ein Bildnis des Reichstagsabgeordneten **Scheidemann** vollendet.

Dr. Joseph Meder, Direktor der Albertina, hat bei Gerlach & Wiedling in Wien den ersten Teil seiner Lebenserinnerungen unter dem Titel »Leben und Meinungen eines Bauernjungen« erscheinen lassen, dessen voller Erlös den notleidenden Bewohnern des Erzgebirges bestimmt ist. Der Gelehrte führt die Feder mit Gemüt und wiederum mit treuer Naturbeobachtung und gedenkt stolz und dankbar seiner Dorfheimat. Dem Büchlein, dessen Buchschmuck von Carl Müller besorgt wurde (Preis 6 Kr.), wünschen wir die weiteste Verbreitung, hoffen aber, daß das wissenschaftliche Hauptwerk Meders, »Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung«, dessen Manuskript seit Jahren abgeschlossen vorliegt, nun endlich auch ans Licht treten möge. *Dr. Robert Graf.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 40. 30. August 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE »KASSELER BILDER« DER EREMITAGE-SAMMLUNG

Wie die Tagespresse zu melden weiß, ist in den letzten Abmachungen zwischen der deutschen Regierung und der Räterepublik, die in Berlin festgesetzt und inzwischen wohl auch unterzeichnet worden sind, eine Bestimmung aufgenommen, die unseren nationalen Kunstbesitz angeht. Es betrifft die Rückerstattung jener 22 Bilder, die der Kasseler Galerie im Jahre 1806 durch die Franzosen entwendet wurden, 1815 durch Kauf an Alexander I. von Rußland gelangten und seither einen Bestandteil der Eremitage in Petersburg bilden.

Die Geschichte dieses doppelten Kunstraubs ist zu bekannt, um hier noch einmal erzählt zu werden; wer sich für die näheren Umstände und die Verluste, die die Kasseler Galerie in den Jahren der französischen Okkupation insgesamt erlitten hat, interessiert, den darf ich auf meinen quellenmäßig belegten Aufsatz in der »Internationalen Monatsschrift« (11. Jahrgang, Heft 9 u. 10) verweisen.

Jedoch sind über die Bilder, die wir von der russischen Regierung zurückforderten (wobei von vornherein ein Rückkauf ins Auge gefaßt wurde), ziemlich irrige Vorstellungen verbreitet. Immer wieder im Lauf meiner Amtszeit habe ich der Ansicht entgegentreten müssen, daß »die Petersburger Rembrandts« alle aus Kassel stammten. Das heißt nicht nur die Tatsachen fälschen, sondern auch das Andenken der großen Katharina trüben, die als Sammlerin größten Stiles namentlich aus den Pariser Kabinetten erwarb, was von Rembrandt irgend zu erreichen war. Nur ein Werk Rembrandts aus der stolzen Reihe in Petersburg entstammt landgräflich hessischem Besitz: die große »Kreuzabnahme« von 1634. Es war einst eines der Hauptstücke des berühmten Kabinetts von Reuver in Delft gewesen, dessen im Jahre 1750 gelungene Erwerbung den Höhepunkt der an Erfolgen reichen Sammlertätigkeit Wilhelms VIII. bezeichnet.

Denselben Ursprung weisen nicht wenige der Bilder auf, die jetzt nach 112 Jahren mit der Sammlung dieses Fürsten wieder vereinigt werden sollen, zwei der berühmten Potters, die Bilder von Dou, van der Heyden usw. Nicht weniger als drei Gemälde von Potter nennt der offizielle Katalog der Eremitage von Somoff als aus Kassel entführt: voran den »Meierhof« — nicht minder bekannt unter einem zweiten, nach einem Detail, das die fürstliche Bestellerin bewogen haben soll, die Abnahme des Bildes zu verweigern, gewählten Namen »La vache qui pisse« —, jenes figurenreiche Bild, dem vielfach der Preis unter allen Potters gegeben wird; dann der mächtige »Wolfshund« und zu dritt jenes wohl mehr kuriose als rein künstlerische Gemälde mit den 14 Szenen aus dem Leben eines Jägers. Dann zwei berühmte Bilder von Gerard Dou, beide mit einer Heringsverkäuferin als Hauptfigur: man wird sie gegenwärtig nicht ganz so hoch bewerten, als es das achtzehnte Jahrhundert, dessen Geschmack die elegante Feinmalerei des Leideners besonders zusagte, getan hat. Ferner ein besonders schöner Metsu: »Das Austernfrühstück« (abgebildet in Somoffs Katalog, wie mehrere der angeführten Bilder), sowie zwei Bilder von Jan v. d. Heyden, eine Ansicht von Amsterdam und eine von Köln. Waagen, der erste, der die Eremitage wissenschaftlich bearbeitet hat, spricht mit Bewunderung von dem großen Berchem sowie einem bedeutenden K. du Jardin, der einst in Kassel wegen einer falschen Bezeichnung den Namen Potter trug.

In ihrer Art höchst bedeutsam die drei Bilder der vlämischen Schule, die wir zurückerwarten; alle von Teniers. Voran der große »Schützenzug der Antwerpener Georgsgilde«, der einst — zusammen mit Rubens' »Triumph des Siegers« — den Versammlungsraum der Gilde geziert hat, dann die »Wachtstube« (corps de garde), der unter den verwandten Kompositionen der Preis gebührt, und endlich die launige Affenküche.

Nun aber folgen vier Bilder, die einst einen Hauptruhm der alten Kasseler Galerie bedeutet haben: die als »Vier Tageszeiten« gefeierte Suite, die ursprünglich wohl nicht zusammengehört hat, aber seit langer Zeit wie eine Einheit angesehen wird. Wo immer in der Vergangenheit von den Kunstschätzen in Kassel die Rede ist, wurden diese Claude Lorrains mit an erster Stelle genannt. Anzumerken ist, daß Waagen sich über ihren Erhaltungszustand nicht günstig äußert.

Endlich, indem wir ein paar geringere Stücke (Neefs, van der Werff, C. Dolci) übergehen, noch ein sehr bedeutendes Werk italienischen Ursprungs, die heilige Familie von Andrea del Sarto. Deutschland besitzt kaum ein Gemälde des Florentiners, das sich diesem vergleichen darf. Wilhelm VIII. hatte es auf der Vente Duc de Tallard in Paris 1756 erworben, von der auch das große Tizianporträt in Kassel stammt.

Die obige kurze Zusammenstellung beweist, indem sie zugleich übertriebenen Erwartungen einen Riegel vorschieben will, daß es sich bei der Rückgewinnung der Petersburger Bilder für die Kasseler Galerie um eine außerordentliche Bereicherung handelt. Zunächst natürlich für diese selbst: nach manchen Seiten wird

das reiche Gesamtbild der Entwicklung der niederländischen Malerschulen, das sie ohnehin gewährt, erweitert und vertieft, wie etwa, wenn neben den »Segen Jakobs« als Repräsentanten des späten Rembrandt nun mit der »Kreuzabnahme« eine bedeutende Komposition aus seiner Frühzeit tritt, oder die Zahl von Gemälden von Teniers, Potter, van der Heyden usw. eine Bereicherung erfährt, die nicht nur eine Katalognummervermehrung bedeutet, sondern das an sich hohe Niveau der Galerie noch erhöhen kann. Bedeutet dies alles schon damit eine überaus bedeutsame Vermehrung, so wird man die Gewinnung der Vier Claudes und des Andrea del Sarto noch als eine Steigerung unseres nationalen Kunstbesitzes begrüßen dürfen, in welchem diese Meister sowohl numerisch wie qualitativ nicht allzugut vertreten sind. *GRONAU.*

NOCHMALS DER COLMARER REMBRANDT!

Nachdem wir in unserer letzten Nummer über den Verkauf des Rembrandtbildes aus dem Colmarer Museum an Herrn Fahraeus in Stockholm berichtet hatten, ist die Angelegenheit in der Tagespresse vielfach diskutiert worden. Ergänzend sei nach den Mitteilungen einiger Berliner Blätter erwähnt, daß die Colmarer von Boehler für das Bild 400000 Mark erhielten, während der schwedische Sammler als Kaufpreis eine Million erlegen mußte. Wir nehmen hiervon Notiz, nicht um in die moralische Entrüstung einzustimmen, die sich darob erhoben hat — denn es muß wohl einem geschickten Händler ebenso unbenommen sein, möglichst günstig einzukaufen, wie günstig zu verkaufen — aber es scheint uns, daß die Colmarer Herren sich doch zum mindesten hätten an maßgebender Stelle erkundigen können, welcher Preis heute für einen Rembrandt ersten Ranges zu erzielen ist. War es anderseits in München bekannt, daß das Bild für den relativ billigen Preis von 400000 Mark losgeschlagen werden sollte, so hätte es wohl nahe gelegen, ein deutsches Museum oder einen deutschen Sammler auf die ungewöhnlich günstige Kaufgelegenheit hinzuweisen.

Man hat auch Boehler zum Vorwurf gemacht, daß er unpatriotisch gehandelt habe, als er das Bild nach dem Ausland verkaufte, und man hat — wovor wir gleich warnten — nach einem Gesetz gerufen, das die Kunstausfuhr verbieten sollte. Eine solche Maßnahme wäre sehr kurzsichtig und würde letzten Endes nur zu unserem eigenen Schaden ausschlagen. Auch handelt es sich gar nicht darum, überhaupt zu verhindern, daß Kunstwerke aus deutschem Besitz nach dem Auslande abwandern, denn dies ist die Voraussetzung dafür, daß andere auch wieder hereinkommen können. Und in diesem Tauschverkehr sind wir bisher immer der gewinnende Teil gewesen und hoffen es auch nach dem Kriege wieder zu werden. Der Fall liegt vielmehr ganz besonders, da es sich um ein Kunstwerk aus öffentlichem Besitz und zwar um ein ganz hervorragendes handelt.

Es ist in der Presse verlangt worden, daß die Verantwortlichkeiten festgestellt werden, und es wurde wiederholt die Frage aufgeworfen, wie es möglich gewesen sei, daß das Bild ohne Protest der Direktion aus der Münchener Pinakothek entfernt wurde. Wir wollen auf diese Frage nicht eingehen, da die rechtliche Möglichkeit eines solchen Protestes streng genommen problematisch erscheinen mag.[1]) Aber eine andere Frage drängt sich auf: Warum wählte man die Münchener Pinakothek als Aufbewahrungsort für die Schätze des Colmarer Museums, da diese selbst doch nicht vor Fliegerangriffen sicher und darum zum größeren Teile ausgeräumt ist? Wären die Bilder nicht im Untergeschoß der Pinakothek verstaut, sondern an einem gesicherten Ort allgemein zugänglich aufgestellt gewesen, so wäre der viel beanstandete Verkauf kaum zustande gekommen.

Auf diese Frage wird die merkwürdige Antwort erteilt: die Colmarer hätten Berlin nicht getraut und gefürchtet, ihren Grünewald nicht zurückzuerhalten. Dieses unbegreifliche Mißtrauen ist schließlich nichts als ein Ausfluß des süddeutschen Partikularismus. Und deshalb bleibt einer der größten Kunstschätze der Deutschen Nation jahrelang ohne zureichenden Grund der Öffentlichkeit vorenthalten!

Man hörte hürzlich von dem löblichen Entschluß des Kölner Museums, Teile seiner Bestände in Cassel und Braunschweig zur Ausstellung zu bringen. Das gleiche läge für Colmar nahe genug. Es ging einmal eine Notiz durch die Presse, daß in München eine Grünewald-Ausstellung geplant werde. Man mußte der Nachricht alsbald Mißtrauen entgegenbringen, da es unbegreiflich gewesen wäre, hätte man in der gleichen Pinakothek, die man wegen Fliegergefahr ausräumte, diese kostbaren Werke ausstellen wollen. Anders in Berlin. Anstatt daß der Isenheimer Altar im Keller schlummern muß, könnte er in Berlin, an würdiger Stelle aufgerichtet, Tausenden, die sich heut mehr als je nach künstlerischer Erbauung sehnen, ein Quell des Genusses werden.

Darüber hinaus dürfte diese Ausstellung, die unter dem Schlagwort »deutsche Kunst im Elsaß« ohne große Mühe auch weiter ausgebaut werden könnte, heut auch zu einem ausgezeichneten Propagandamittel werden. Wir bemühen uns, durch Worte unser gutes Recht auf das Elsaß zu erweisen. Hier hätten wir Gelegenheit, durch historische Denkmale von unanfechtbarer Beweiskraft unser historisches Anrecht zu bekräftigen. Auch dies ein Grund, nicht weiter den kostbaren Schatz im Verborgenen ruhen zu lassen. Schlimm genug, daß ein Opfer darum gebracht werden mußte. Nun sei es nicht ganz umsonst geschehen!

1) Die Direktion der Bayrischen Staatssammlungen hat in einer Erklärung zu den Mitteilungen der »Kunstchronik« gesagt, daß ihr die Bilder lediglich zur Aufbewahrung übergeben gewesen seien, sie also jederzeit auf Verlangen der Colmarer Stelle das Aufbewahrungsgut herausgeben mußte.

NEKROLOGE

Ludwig Eitz †. Am 17. Mai ist der Bauführer und Zeichner L. Eitz aus Hannover gestorben, 41 Jahre alt. Er war vor zwei Jahren ins Lager bei Döberitz eingezogen gewesen, bei schon recht schwankender Gesundheit, und kränkelte seitdem. Mit seinem Leben ist eine bescheidene, aber wirksame Künstlertätigkeit zu einem allzu frühen Ende gelangt, die sich durch treffliche Leistungen Anspruch auf dauernde Anerkennung gesichert hat. Eitz war aus recht kleinen Anfängen zum Zeichner und Baumeister praktisch ausgebildet worden, befähigt durch gute Beanlagung, schnelle Auffassung, ausgezeichnetes technisches Verständnis und ein großes Sprachtalent. So konnte er die Durchführung der schwierigen Herstellungsarbeiten an der Klosterkirche zu Fischbeck auf sich nehmen wie auch andere Bauten führen; ausgezeichnet war er im Entwerfen kunstgewerblicher Gegenstände, wie von Kronleuchtern u. dgl., und von Grabmälern, und untadelig bei schwierigen Aufnahmen. Davon geben die Veröffentlichungen Albrecht Haupts (»Kunst der Germanen«, »Italienische Paläste« u. a. m.) auf jedem Blatte Kenntnis; er hat jahrelang sich in Italien solchen Aufnahmen zu widmen gehabt. Auch bei den neuen schleswig-holsteinischen Inventarisationsarbeiten hat er, wie überall bei den Veröffentlichungen des Provinzialkonservators, die trefflichsten Dienste geleistet, dies seit 1913. Überall, wo er gearbeitet hat, hinterläßt er eine nicht wohl auszufüllende Lücke. Sein Leben ist durch die Ereignisse dieser neuesten Zeit in merkwürdiger Weise beeinflußt worden: Als der Krieg ausgebrochen war und die Fülle der Arbeiten an seinem Wohnort zu Hannover versagte, zog er schnell entschlossen aus der großen Stadt aufs Land, nach Ascheberg bei Preetz, und ward ein Bauer, ein bescheidenes Besitztum sich gründend und ausbauend, und ist dabei, unterstützt von einer trefflichen Frau, in schwerer Arbeit erfolgreich gewesen, hat in der engen Umgebung sich eine Stellung geschaffen, in der er auch da die Achtung und Beachtung fand, auf die ihm Fleiß und Tüchtigkeit Anspruch gaben. *Hpt.*

Am 8. August verschied nach langem Leiden der Maler und Radierer **C. L. Dake,** langjähriger Professor der Amsterdamer Kunstakademie; Dake war als Radierer hauptsächlich reproduzierender Künstler. Er war auch als Kunstkritiker hervorgetreten; er schrieb als solcher viele Jahre lang für die sehr gelesene Amsterdamer Tageszeitung »De Telegraaf« und übte dadurch einen großen Einfluß aus; den modernen Richtungen in der Malerei, all den Ismen stand er ablehnend gegenüber und indem er die tastenden Versuche der jüngeren Künstler oft auf wohlfeile Weise ins Lächerliche zog, hatte er die Spötter und die schwer in Bewegung zu bringende Masse der Bildungsphilister stets auf seiner Seite. Seine gesammelten Kritiken sind vor einiger Zeit in Buchform erschienen. Dake war 1857 in Amsterdam geboren, er studierte an den Akademien in Amsterdam und Antwerpen, wurde 1890 zum Professor an der Amsterdamer Akademie ernannt und bekleidete sein Amt bis zu seinem Tode.

Am 3. August verschied **Albert Hahn,** einer der besten holländischen Zeichner auf dem Gebiete der politischen Karikatur; er hatte sein bedeutendes Talent ganz in den Dienst der sozialdemokratischen Partei gestellt, deren Spottblatt »De Notenkraker« allwöchentlich Arbeiten von ihm brachte. Hahn hat auch sehr wirkungsvolle Plakate entworfen. Er war am 17. März 1877 in Groningen geboren und hatte an der Kunstgewerbeschule und der Akademie in Amsterdam studiert.

In England starb am 17. November 1917, am selben Tag wie Rodin, der englische Maler, Radierer und Museumsdirektor **Sir Charles Holroyd,** besonders bekannt durch seine Ansichten italienischer Städte und englischer Landschaften. Ein handschriftlicher Katalog, den der Künstler kurz vor seinem Tode der Firma Sotheby, Wilkinson & Hodge zustellte, beschreibt im ganzen 281 Blätter. Holroyd war 1861 in Leeds geboren, er studierte an der Slade-School unter Legros und war eins der ersten Mitglieder der von Seymour Haden gegründeten Painter-Etchers Society. 1897 wurde er Direktor der Tate-Gallery und 1916 folgte er Sir Edward Poynter als Direktor der Nationalgalerie, welches Amt er 1916 aus Gesundheitsrücksichten niederlegte.

In dem Nachruf für **V. von Loga**, den wir in unserer letzten Nummer veröffentlichten, ist durch ein Versehen des Verfassers die Nennung seines Namens verabsäumt worden; wir tragen also nach, daß Herr Prof. Dr. Oskar Fischel der Verfasser dieses Nachrufes ist.

PERSONALIEN

Die neuen Sachverständigen-Kommissionen bei den Berliner Museen. Für die Gemäldegalerie sind Mitglieder die Geheimräte Friedländer und Goldschmidt, Dr. James Simon und Oskar Huldschinsky, Stellvertreter Geheimrat Dr. Eduard Simon, Konrad Böse und Gustav Richter. Die Mitglieder der Kommission für die Bildwerkesammlung des Kaiser-Friedrich-Museums sind Exzellenz v. Bode, Professor Sarre und Geheimrat v. Falke, Benoit Oppenheim, Stellvertreter Geheimräte Friedländer und Goldschmidt. Zu Mitgliedern der Kommission für die Antikensammlung wurden ernannt: Geheimrat Wiegand, Geheimrat Trendelenburg und Professor Preuner, zu Stellvertretern Geheimrat Schwechten, Professor Janensch und Professor Götz, Professor Dragendorff. Im Kupferstichkabinett sind nunmehr Mitglieder der Sachverständigen-Kommission die Geheimräte Friedländer und Goldschmidt, Geheimrat Dr. Kaufmann, als Stellvertreter Julius Model und Paul Davidsohn und Professor Reinhold Lepsius.

Der Direktorialassistent Professor Dr. **Hermann Schmitz** ist zum Kustos am Königl. Kunstgewerbemuseum in Berlin ernannt worden.

Paul Baum, der hervorragende Landschafter, hat einen Ruf als Professor an die jetzt von Karl Bantzer geleitete Kasseler Kunstakademie erhalten und angenommen.

Professor **Segmiller** an der Kunstgewerbeschule in Pforzheim, ein geborener Münchener, hat einen Ruf an die Königl. Zeichen-Akademie in Hanau erhalten.

DENKMÄLER

Die Stadt Düsseldorf wird demnächst ein **Feuerbach-Denkmal** erhalten. Das preußische Kultusministerium hat auf Anraten des Landeskunstrats das in Marmor ausgeführte Standbild Anselm Feuerbachs von **Reinhold Felderhoff** in Berlin der Stadt als Geschenk angeboten. Es soll in der Nähe der neuen Kunstakademie seine Aufstellung finden.

KRIEG UND KUNST

Denkmäler-Dämmerung am Rhein. In **Köln** hat eine energische Protestbewegung die Denkmäler von Wallraf und Richartz, den Begründern des städtischen Museums, gerettet. Es sind Werke des Kölner Bildhauers Albermann, ohne hervorstechenden Kunstwert, aber man begreift, daß sie den Kölnern an ihrem beschaulichen Platze vor der Museumsfront ans Herz gewachsen sind. Vor dem Einschmelzen bewahrt wurde auch Schreiners bronzenes Monu-

ment des Gesellenvaters Kolping, das gleichfalls in der Nähe des Wallraf-Richartz-Museums aufgestellt ist. — In **Bonn** hat die Sachverständigen-Kommission das Kekule-Denkmal vor dem Chemischen Institut, eine Schöpfung Everdings, und den Gänsebrunnen vor dem Münster zum Tode durch Einschmelzen verurteilt. — In **Düsseldorf** schließlich ist Grupellos prachtvolles Johann-Wilhelm-Denkmal glücklicherweise nicht in Erwägung gezogen worden. Hier sterben den Opfertod u. a. die drei Figuren des Brunnens vor dem Kunstpalast (von F. Coubillier), die neue Mädchengruppe vor dem Landeshaus der Rheinprovinz, das Mooren-Denkmal (von Hammerschmidt), die große Hirsch-Figur im Hofgarten und leider auch die Gedächtnistafel an Heinrich Heines Geburtshaus und C. Buschers Immermann-Standbild am Stadttheater. Die Pendantfigur Mendelssohn-Bartholdys, gleichfalls von Buscher, bleibt erhalten. Befremden erregt, daß die durchweg mittelmäßigen Kaiserdenkmäler in den rheinischen Städten erhalten bleiben.

Für die **Gräber deutscher Internierter** in Luzern läßt das Preußische Kriegsministerium einen künstlerischen Denkstein anfertigen. Der Entwurf ist August Gaul in Auftrag gegeben worden. Die Ausführung erfolgt in der Schweiz selbst.

Vom Provinzialmuseum in Trier. Daß den feindlichen Fliegern die Zerstörung eines Teiles des Rheinischen Provinzialmuseums in Trier »geglückt« ist, wurde zuerst aus Abbildungen bekannt, die in den illustrierten Zeitschriften, auch im »Tag«, erschienen. Die Kleinkunst des Museums, auch die wertvolle kleine Gemäldesammlung, waren, wie bei der exponierten Lage des Museumsbaus selbstverständlich war, längst durch Übersiedelung in bombensichere Räume gesichert. Trotzdem ist der Schaden, der vor allem an den Baulichkeiten des Museums angerichtet wurde, ein sehr beträchtlicher. So ist an der Einschlagstelle das Dach vollständig verschwunden. Im Innenhofe des Museums wurden alle Fenster einschließlich der Fensterrahmen und alle Türen entweder ganz zerstört oder doch schwer beschädigt. Der ungeheure Luftdruck der Explosion hat namentlich zahlreiche, z. T. schwer ersetzbare Gipsabgüsse gänzlich zerstört, darunter einen sehr großen Teil der Abgüsse des berühmten römischen Monuments in Igel. Schwer gefährdet waren die unschätzbaren, auch von den französischen Archäologen eifrig studierten römischen Grabmäler aus Neumagen, die die alte Moselbevölkerung in ihren Trachten und in ihrer täglichen Beschäftigung mit so ehrlichem Realismus wiedergeben. Hiei war der große Löwe von Neumagen, also ein Originalwerk, ganz verschwunden. Sein Hinterleib fand sich nach Aufräumung des Schuttes tief in dem Einschlagloche, der Vorderteil ist ganz in Trümmer gerissen worden und unwiederbringlich verloren. Ein benachbarter Altaraufbau ist in seine Teile aufgelöst und diese schweren Quadern sind ganz durcheinander geworfen. Erheblich verletzt wurde auch das schöne Relief eines kämpfenden Kriegers, das früher an der Kirche von Niederemmel eingemauert war und erst 1916 für das Museum erworben wurde. Im allgemeinen haben sich jedoch die Schutzkästen mit Erde und die Sandsäcke bewährt. Nur durch Splitter wurde noch viel Unheil angerichtet, insbesondere sind die Teile von Jupitersäulen, die im angrenzenden Eckpavillon aufgebaut waren, darunter mehrere Gruppen des reitenden Jupiter mit dem Giganten, schwer mitgenommen worden.

Noch am Tage vor der Katastrophe hat das Museum — die Franzosen würden es als das »Musée-Martyr« feiern! — durch eine in einem benachbarten Grundstücke geplatzte Bombe 98 Fensterscheiben eingebüßt. Auch früher sind bereits mehrmals ähnliche Zerstörungen vorgekommen; zwei Treffer, die im Vorjahr das Museum erreichten, ließen glücklicherweise die Sammlungen ganz unbeschädigt. Das Museum ist jetzt endgültig geschlossen worden. Mit den Aufräumungsarbeiten und den nötigsten Wiederherstellungen an Fenstern und Türen wurde sofort begonnen.

Nach einem in der Kölnischen Tagespresse erschienenen Berichte hat die Kölner Museums-Verwaltung eine Anzahl der wertvollsten Bilder der **Bestände des Wallraf-Richartz-Museums**, meistens aus der alten Kölner Schule, auch aus der Leibl-Sammlung an die Kasseler und an die Braunschweiger Galerien in Verwahr gegeben. Diese Gemälde, 60 an der Zahl, befanden sich seit längerer Zeit wegen Fliegergefahr in bombensicheren Räumen, die jedoch wegen der Absperrung von Licht und wegen Feuchtigkeit nicht die Gewähr für tadellose Erhaltung boten. Die Beförderung nach Kassel und Braunschweig ist ohne jeden Unfall erfolgt.

AUSSTELLUNGEN

Eine deutsche Kunstausstellung in Schweden. Dr. G. F. Hartlaub von der Mannheimer städtischen Kunsthalle hat von schwedischen Museumsdirektoren und Kunstfreunden den Auftrag erhalten, eine kleine Ausstellung neuer deutscher Malerei und Graphik für Schweden vorzubereiten. Die Ausstellung wird auf Grund einer beschränkten Auswahl von Gemälden und graphischen Arbeiten einen Querschnitt durch das Schaffen der jüngeren deutschen Künstlergeneration zu geben suchen.

Sommerausstellung der Münchener Neuen Sezession. Die vierte Ausstellung der Münchener Neuen Sezession bedeutet keinen Ruhmestitel für diese Vereinigung. Keine der bisherigen Ausstellungen war in solchem Maße uneinheitlich, keine auch in so geringem Maße von stark persönlichem Geiste, von frischem, gesunden Vorwärtsdrängen erfüllt. Mehr als je vermißt man eine führende, alle zusammenhaltende Persönlichkeit, es fehlt ein Führer, wie es Weisgerber der Vereinigung gewesen ist. Durch die Ausstellung zweier Bildnisse von Munch und eines der schönsten Gemälde Franz Marcs hat die Ausstellungsleitung selbst auf den Abstand zwischen diesen Arbeiten und ihren eigenen Leistungen unfreiwillig, aber um so nachdrücklicher, hingewiesen.

Ein nicht unerheblicher Teil der Bilder könnte ebensogut bei der Alten Sezession oder bei der Münchener Künstlergenossenschaft ausgestellt sein. So die an und für sich sehr solid gemalten und sympathischen Stilleben von Püttner, die letzten Endes wie etwas verblasene Trübner wirken, die sich ewig gleich bleibenden Landschaften von Sieck, die Straßenbilder von Lichtenberger, die recht unausgeglichenen Arbeiten von Gött, die herzlich unbedeutenden Arbeiten von Stremel (geradezu rätselhaft, warum das höchst unbedetende Stilleben von 1898 Aufnahme finden mußte), ein fabelhaft geschmackvolles und malerisch ungewöhnlich talentiertes Interieur von Bleeker von 1911 (wo der Künstler wie ein moderner Stevens mit starkem Maneteinschlag wirkt), die Bildnisse und Akte von Jagerspacher, die immer äußerlicher und süßlicher werden, ebenso wie die Virtuosenkunststücke von Frau Jagerspacher-Häfliger.

Von der Kerntruppe der Neuen Sezession wirkt diesmal Frau Caspar-Filser am erfreulichsten. Ihre Landschaften, vor allem aber ihre Blumenstücke, zeigen mehr denn je ein ungemein frisches malerisches Temperament, das ungefähr die Mitte hält zwischen dem eines allzu unbekümmerten, eines Corinth, und der allzu überlegten Art eines Purrmann. Carl Caspar ist wie immer literarischer und bedächtiger als seine Gattin, aber seine Arbeiten gewinnen erfreulicherweise bei längerer Betrachtung, namentlich die Verheißung Abrahams, in der Caspar uns als ein veredelter Parteigänger Noldes gegenübertritt. Die Gemälde Scharffs

verraten diesmal stärker denn je den Bildhauer und können nicht als ganz ausgereifte Leistungen gewertet werden. Schüleins Landschaften sind diesmal von einer bestechenden opalisierenden Farbigkeit, die dieser allzu beeinflußbare Maler von Großmann übernommen zu haben scheint. Starken Eindruck, vielleicht den stärksten neben den Bildern von Frau Caspar, machen die Gemälde Oskar Coesters. Deutlicher als je ist die Eigenart dieses starken Talentes erkennbar. Es ist eine große malerische Begabung, aber durch und durch ungesund, um nicht zu sagen krankhaft, und man kann sich nicht wundern, wenn gar mancher die groß geschauten Visionen als Bluff empfindet. Daran aber ist kein Zweifel, daß dieser Künstler eine der geschlossensten und zielbewußtesten Persönlichkeiten der Sezession ist. Neben dem seltsam Dämonischen dieser Bilder wirkt das Kosmische, das Kokoschka in den beiden ausgestellten Arbeiten (die schon einige Jahre zurückliegen) ausdrücken will, etwas matt und banal. Freilich, zwischen diesen Schöpfungen und den wenig erfreulichen, vor allem das große Format nicht ausfüllenden »Visionen« Genins ist immer noch ein sehr bedeutender Qualitätsunterschied! Pellegrini enttäuscht gegenüber dem vergangenen Jahr, dem großen weiblichen Akt haftet etwas Akademisches an. Nölken wirkt mehr und mehr wie ein erfrorener, unterernährter Cézanne, Erbslöh und Kanoldt haben ihre Physiognomie nicht verändert. Seewald greift unglücklicherweise diesmal zu großen Formaten, denen er in keiner Weise gewachsen ist. Das Triptychon »An die Tiere« ist in jeder Hinsicht als eine Verballhornung Marcscher Kunst zu bezeichnen, das Mittelstück kann sich noch ehestens als Plakatentwurf für eine Milchschokolade sehen lassen.

Walter Teutsch ist leider in eine allzu gefällige, süßliche Manier verfallen. Auch Nowak, Brüne und Ahlers-Hestermann, alle drei von Haus aus sehr begabt, verflachen immer mehr. Was sie malen, kann man nur als expressionistischen Kitsch bezeichnen. Die Bilder von St. Stückgold sind nie etwas anderes gewesen. Neben solchen Arbeiten hat Ebertz leichtes Spiel. Leider übernimmt sich der Künstler in mannigfacher Hinsicht. Man möchte ihm zurufen: Langsamer und tiefer! Die Kleeschen Spielereien wirken auf die Dauer nicht einmal mehr amüsant. Man darf darauf gespannt sein, was seine jetzigen meist sehr snobistischen Verehrer in fünf Jahren an diesen Dingen erklärend und entschuldigend sagen werden.

Unter den graphischen Arbeiten wirken neben den immer großzügiger und schlichter werdenden Blättern Schinnerers (der als Maler zäh und ungelenk bleibt) die Lehmbrucks am zwingendsten und reifsten. Jutz hält das frühere Niveau. Seine Blätter haben an Wucht gewonnen ohne an Güte der Zeichnung eingebüßt zu haben- Otto Langes Holzschnitte gewinnen mehr und mehr monumentale Haltung und führen den Holzschnitt neuen dekorativen Wirkungen zu. Von barocker Eleganz und köstlichem bizarren Schwung sind die Portätkarikaturen von Emil Preetorius. Die netten Aquarelle von Seehaus werden leider immer manierierter und äußerlicher.

Die gleichen starken Unterschiede im Kunstwollen wie bei der Malerei finden wir auch bei den plastischen Arbeiten. Das einzig ganz Moderne in den Arbeiten von Pilartz ist das äußerlich Exotische des einen Modells, einer Malayin. Im übrigen sind diese recht wackeren Arbeiten keineswegs fortschrittlich zu nennen. Ganz anders steht es mit den Arbeiten von Edwin Scharff. In der Porträtbüste wie in der großen weiblichen Figur zeigt sich ein sicherer, zielbewußter Wille eines starken Talentes, das freilch von dem schroffen Radikalismus gewisser Berliner Expressioniten nicht unerheblich entfernt ist, aber eine Kunst enthüllt, die auf solider Grundlage ruhend, langsam der Vollendung entgegenreift. Der Theoretiker macht sich in diesen bei allem Visionären des jeweiligen Grundgedankens in dem sehr überlegten Aufbau noch etwas stark bemerkbar, und es fehlt namentlich bei der großen Figur, bei aller Beschwingtheit und dem lyrisch pathetischen Gefühl, das die Figur zu durchströmen scheint, noch der letzte Ausgleich. Sehr erfreut ist man, nach mehreren Jahren wieder zwei kleine Arbeiten des aus Kriegsgefangenschaft erlösten Wilhelm Gerstel zu sehen, die in gewissem Sinne die Mitte zwischen Pilartz und Scharff halten. Gelungener noch als die liegende Figur, in der der Künstler eines seiner Lieblingsprobleme wieder aufgreift, erscheint die Figur des fallenden Kriegers, in der die Gelöstheit der Glieder frei von jeder impressionistischen Wirkung in einfacher, zwingender Weise gestaltet ist. *A. L. M.*

SAMMLUNGEN

Das Deutsche Kulturmuseum in Leipzig, das von dem Deutschen Verein für Buchwesen und Schrifttum gegründet wurde, hat in einer Vorstandssitzung des Vereins den Namen »**Deutsches Kulturmuseum für Buch und Schrift**« erhalten. Bekanntlich ist das Museum aus dem »Deutschen Museum für Buchgewerbe und Schrifttum« entstanden, das wieder auf die »Halle der Kultur« in der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik, Leipzig 1914 (Bugra) zurückgeht.

VEREINE

Eine neue Vereinigung für Kunst ist in Dresden in der Bildung begriffen. Sie will die moderne Kunst durch Zuspruch, durch suchendes Verstehen fördern. »Fort mit Vorurteilen« — so heißt es in der Ankündigung — »die nicht am Platze sind, wo es sich wie in der Kunst um Dinge handelt, die aus freiem Geiste geboren sind und, sich an den Geist wendend, aller Zukunft Entfaltung immer wieder neu in sich bergen! In mancher deutschen Stadt, die vorher wahrlich nicht den Anspruch erheben durfte, Kunststadt zu heißen, zeigt sich durch tatkräftige Bereitwilligkeit, den unnötigen Hemmungsversuchen der jungen Kunst gegenüber entgegenzuwirken und durch Ausstellungen, Vorträge, Führungen, Ankäufe eine geistige Haltung zu erzielen, die sich bewußt ist, daß nur durch Einfühlen in das Herz der Kunst ihr Wesen offenbar wird, und daß ihr wechselndes Antlitz dem Geist entspricht, der sie und uns bewegt.« Jeder, der im Kunstleben Erfahrung besitzt, weiß, daß in der Tat in der Kunst der Wechsel das einzig Bleibende ist. Die sogenannte Entwicklung besteht tatsächlich meist darin, daß Neues das Alte verdrängt, daß sich ein neues Geschlecht seine eigene Kunst schafft, ohne sich um das vorhergehende zu kümmern. Die Jungen zu bekämpfen ist meist zwecklos, da sie als die Jüngeren doch schließlich Recht behalten. Es ist aber ebenso falsch, die Alten grundsätzlich in Bausch und Bogen zu verdammen, denn man kann, wie bekannt, auf alte und auf neue Weise Gutes leisten. Und wenn die Wortführer der neuen Vereinigung als Ziel der Kunst bezeichnen: Erfassen des Unendlichen durch das Endliche, aus der Vielheit die Einheit schöpfen, und wenn sie dieses Ziel nur für die Jungen in Anspruch nehmen, so ist das eine schöne Redensart. Warum soll die ältere Kunst nicht auch dieses Ziel haben, das sie nur auf andere Weise erreichen wollte? Das Ziel wird tatsächlich nie erreicht. Viel einfacher ist es da zu sagen: Kunst ist das, was die Künstler schaffen. Wer in und mit der Kunst lebt, wird sich demgemäß auch der modernen Kunst gegenüber nach Möglichkeit freundlich stellen, sie fördern, soweit sein Anteil reicht, und miterlebend zuschauen, was bei dem neuen Streben herauskommt. — Die neue Vereinigung in Dresden will kein Verein mit bestimmten Satzungen und Bindungen, sondern

eine lose Vereinigung von Freunden der Kunst sein, die Verständnis suchen und fördern wollen. Sie will ständige Sonderausstellungen neuer Kunst für Inhaber von Mitgliedskarten in der Galerie Richter, auch Vorträge und Dichterabende veranstalten, dazu auch eine neue Zeitschrift herausgeben, betitelt: 1918. Neue Blätter für Kunst und Dichtung. Der Jahresbeitrag ist 25 Mark. Empfohlen wird die Vereinigung u. a. von Otto Gußmann, Otto Hettner, Ludwig von Hofmann, Oskar Kokoschka, Robert Sterl, Cornelius Gurlitt und Karl Wörmann.

Der **Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst**, der im Juni 1916 in Hamburg begründet wurde, hat im Herbst des gleichen Jahres eine Radierung von Erich Heckel »Hafeneinfahrt in Ostende« an die Mitglieder als Vereinsblatt ausgegeben. Im Sommer 1917 wurde ein Dahlienstilleben von Schmidt-Rottluff der Kunsthalle in Hamburg als Geschenk überwiesen, während die Mitglieder eine Lithographie von Otto Müller »Figuren im Freien« erhielten. 1918 hat der Frauenbund eine »Segelregatta« von E. L. Kirchner der Bremer Kunsthalle und ein Stadtbild aus Soest von Rohlfs der Mannheimer Kunsthalle gestiftet. Als Mitgliedsblatt wurde eine Radierung von Lehmbruck gewählt. Außer Vorträgen über die Kunst unserer Zeit, die von Theodor Däubler (in Berlin), von Dr. Worringer (in Köln), von Dr. Rosa Schapire (in Hagen, Mannheim und Heidelberg) gehalten wurden, hat der Frauenbund eine Schau nachimpressionistischer Kunst aus Hamburger Privatbesitz in der Hamburger Kunsthalle veranstaltet, sowie eine graphische Verkaufsausstellung, die bisher in Hamburg, Elberfeld, Hagen, Köln und Heidelberg gezeigt wurde und gute Verkaufsergebnisse gezeitigt hat; Wiesbaden, Bremen, Dresden, Lübeck, Leipzig und Breslau sind für die Ausstellung vorgesehen.

Die »weltfremden Pläne«, die erfahrenen Menschen ein Lächeln abgenötigt haben, haben sich verwirklicht. Der Bund zählt bereits sechshundert Mitglieder, hat zehn Ortsgruppen und wächst stetig. Seltsam, immer sind es die »reinen Toren«, vorausgesetzt, daß ihr Wollen stark genug und nicht an selbstsüchtige Ziele gebunden ist, die ihre Absichten zur Tat werden lassen. *Rosa Schapire.*

Die **Kunsthistorische Gesellschaft**, die kürzlich in **Nürnberg** gegründet wurde, tritt mit ihrem Programm, das die Erforschung der Volkskunde und der künstlerischen Vergangenheit des Frankenlandes betont, an die Öffentlichkeit. Sie kündigt für das kommende Winterhalbjahr folgende Vorträge an, zu denen die Mitglieder mit einem Angehörigen ihrer Familie freien Zutritt haben. Friedrich Dörrnhöffer: Die fränkische Malerei vor Dürer. Heinrich Wölfflin: Dürer und die deutsche Kunst. Max Friedländer: Die Nürnberger Malerei der Renaissance neben und nach Dürer. Gustav von Bezold: Fränkischer Barock. Walter Stengel: Fränkische Fayencen. Adolf Schulten: Die Ausgrabungen in Numantic. Eduard Fuchs: Geheimnisse eines Sammlers. Sigmund Günther: Wissenschaftliche Leistungen Nürnberger Künstler. Walter Stengel: Nürnberger Messinggeräte. — Die Gesellschaft, die sich in regelmäßigen Sitzungen mit Neuerwerbungen, Funden und Beobachten der Mitglieder sowie mit den Ereignissen der Kunstwissenschaft und des Kunsthandels beschäftigen wird, verspricht für die Altertumsfreunde in Nürnberg und Franken der notwendige Mittelpunkt zu werden, den der Nürnberger Altertumsverein für die gleichartigen Interessen in Altbayern bildet. Der Vorstandschaft gehören an: Dr. Stengel, Kustos am Germanischen Museum, als 1. Vorsitzender; Privatier Rehlen als 2. Vorsitzender; Dr. jur. et phil. Süssheim als Schriftführer; k. Rat Aures als Schatzmeister; Prof. Bildhauer Heilmeier, Kirchenrat Schiller und städt. Baurat Wallraff als Beisitzer.

FORSCHUNGEN

Zur Litteratur über das Bildnis des Admirals Pulido Pareja von Velazquez. Der in der »Kunstchronik« vom 10. Mai 1918 (Sp. 317) angezeigte Aufsatz des jüngeren Beruete fordert zu einigen Berichtigungen heraus. Es ist rätselhaft, wie der Verfasser sich über einen Teil der Litteratur hinwegsetzt. Er brauchte nur das Buch seines Vaters nachzuschlagen, um zu erfahren, daß kein Geringerer als Carl Justi das Bild in Woburn Abbey bereits besprochen hat. Daß ein scharfer Beobachter und besonnener Kritiker wie der ältere Beruete die Meinung Justis beharrlich falsch anführt, ist nun abermals merkwürdig. Noch in der dritten, der deutschen Ausgabe des »Velazquez« (S. 49) behauptet er: »Ein zweites Portrait von Pulido Pareja, das dem Herzog von Bedford gehört, spricht Justi, ebenso wie den Alessandro del Borro in der Berliner Sammlung, dem Velazquez ab.« Nichts kann unrichtiger sein. Justi schreibt in der zweiten Auflage seines klassischen Werkes (II. S. 94): »Eine [mit der Londoner] übereinstimmende Figur befand sich schon 1818 in Woburn Abbey, dem Landsitz des Herzogs von Bedford. Nur trägt der Admiral hier statt des kleinen elliptischen Medaillons ein großes, rotes Ordenskreuz aufs Wams genäht. Eine fremde Hand [d. h. eine andere Hand als die des Velazquez] vermochte ich nicht zu entdecken; nur die Umgebung, ursprünglich ebenfalls leergelassen, ist mindestens 22 Jahre später, wol im Auftrag des damaligen Besitzers ausgefüllt worden. Der Admiral steht im Zimmer, ein roter Vorhang hängt links bis zur Schulterhöhe herab; der braune Fußboden ist in breiten polygonen Rissen zersprungen; rechts öffnet sich der Blick aufs Meer mit Seeschlacht. Der Himmel, am Horizont blau, ist oben mit schweren Wolken bedeckt. Alles [d. h. die ganze Umgebung] von der Hand eines geringen Malers, der auch links unten den Schild mit dem Namen hingesetzt hat.« In der ersten Auflage äußert sich Justi ebenso, noch ein wenig ausführlicher, so daß ein Zweifel an seiner Ansicht nicht möglich ist. Er hält also die Figur für original und deren ganze Umgebung für übermalt, der jüngere Beruete das ganze Bild für original außer Wappenschild und Ordenskreuz. Auch Waagen kurz abzutun, geht nicht an. Mag man die Bemerkungen in den »Galleries and cabinets of art in Great Britain« (London 1857, S. 333) nicht mehr für belangreich erachten. Der Bericht in der Revue universelle des arts, V (Paris 1857, S. 453—454) ist gewiß beachtenswert: »peinture éminente par la fermeté du caractère, une couleur énergique et animée.« Hier gibt Waagen dem Bedfordschen Gemälde unter den in Manchester ausgestellten Bildnissen des Meisters den ersten Platz und erwähnt es unmittelbar nach der Venus. Das Verdienst des jüngeren Beruete soll natürlich nicht geschmälert werden. Er hat das selten gesehene Bild erneut und eingehend zur Erörterung gestellt, durch Abbildung allgemein bekannt gemacht. Daß das Londoner Stück nur Kopie ist, ist jetzt erwiesen. Soweit sich nach der Abbildung urteilen läßt, ist der Admiral beim Herzog von Bedford im Werke des Velazquez tatsächlich einzig durch die Darstellung eiserner Zucht, die Kraft und Wildheit gebändigt hat. — Zu wünschen wäre, daß auch über ein anderes Gemälde des Künstlers endlich Klarheit geschafft würde: das Reiterbildnis des Olivarez bei Lord Elgin. Waagen, Bürger, Justi rühmen es sehr. Der jüngst verstorbene Loga erklärte es mündlich für eine Kopie. Da Deutsche auf absehbare Zeit in England nicht arbeiten können, würde der spanische Forscher sich den Dank aller Verehrer des »Malers der Maler« erwerben, wenn er sich auch dieses Bildes tatkräftig annähme. *Friedrich Stock.*

LITERATUR

Hermann Schmitz, *Berliner Eisenkunstguß.* Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Kgl. Kunstgewerbemuseums. Verlag F. Bruckmann A.-G., München 1917.

Die letzte, Ende 1916 vom Berliner Kunstgewerbemuseum veranstaltete Sonderausstellung von Kunstgüssen deutscher Eisenhütten bis zur Gegenwart, insbesondere der Kgl. Eisengießerei Berlin bot mit ihrem überreichen Inhalt das Material zu dieser Festschrift. Ihr Herausgeber Hermann Schmitz, der sich bereits um die Organisation jener Ausstellung verdient gemacht hatte, hob mit glücklicher Abgrenzung dasjenige Gebiet heraus, auf dem der Eisenkunstguß sein unbestreitbar Bestes geleistet hat: die Berliner Erzeugnisse. Denn wenn auch die Tätigkeit der älteren und der gleichzeitigen Anstalten und Hütten, vor allem der Mutterhütte in Gleiwitz nicht gering zu achten ist, so haben doch besondere Umstände, teils in der Zeit, teils in den Persönlichkeiten beruhend, die Wirksamkeit des Berliner Instituts, sowohl was den Reichtum des Gegenständlichen als die Feinheit der Ausführung anbetrifft, auf die unbestrittene Höhe gehoben. Zur Freude an den Vollkommenheiten der Berliner Eisengüsse gesellt sich der Reiz eines geschichtlichen Ablaufes, der in seiner leichten Übersehbarkeit, in seiner Zusammendrängung auf sieben Jahrzehnte, in seiner klaren Dreiteilung von Anstieg, Verweilen auf der Höhe und Verfall selbst wie ein Kunstwerk des Zeitgeistes anmutet.

Gestützt auf eine vollkommene Einsicht in diese geschichtlichen Verhältnisse, auf eine ebenso vollkommene Beherrschung des künstlerischen Materials und von einem gesunden Kunstempfinden geleitet, läßt Schmitz diese »eigentümliche Episode in der deutschen Kunstgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts« erstehen. Er hat das richtige Gefühl, damit weit über lokalgeschichtliche Interessen hinaus dem Gesamtbilde deutschen Kunstschaffens ein wesentliches Glied einzufügen. Tatsächlich bietet der Berliner Eisenguß das Gegenbild zu dem monumentalen Schaffen der Zeit; dient dieses der großen fürstlichen Repräsentation, so befriedigt er die Bedürfnisse des machtvoll aufkommenden und sich regenden Bürgerstandes. Mit seinen für den Alltagsgebrauch hergestellten kunstgewerblichen Erzeugnissen, den Ringen, Kreuzen, Kämmen, Armbändern, Halsketten, Uhrständern, Briefbeschwerern, Tintenfässern, Schalen und Vasen, mit seinem Grabmalschmuck in Form von Altären und Kreuzen steigt er veredelnd in in das Kunstgewerbe und wetteifert in seinen Medaillen, Büsten und Statuetten mit der sog. »hohen «Plastik. Die führenden Meister der Zeit, ein Schadow, Schinkel, Rauch, Tieck, Kiß, nehmen sich seiner liebevoll an; in ihrem Geiste schafft eine zweite Generation, in der Stilarsky, Posch und später August Fischer vorbildlich werden.

In dem Material, diesem zähflüssigen, farbig reizlosen Eisen, liegt das Schicksal des Eisenkunstgusses beschlossen. Die Not der Kriegszeit hebt es hervor, und der schlichte, zum Bürgerlichen neigende Geschmack Friedrich Wilhelms III. bringt das Eisen schnell in Modegunst. Ein vortrefflicher Organisator, Graf Reden, nimmt sich der vor dem Neuen Tor in der Invalidenstraße errichteten Fabrik an, und in dem Maße wie für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts das Porzellan mit seiner graziösen Laune und zierlichen Gebrechlichkeit ein Sinnbild der Zeit gewesen war, wird bis weit ins 19. Jahrhundert hinein das Eisen Ausdruck der Zeitgesinnung. Dunkel, ernst, spröde, scharfkantig und streng in der Form ist es das preußische Gegenspiel zu dem bunten heiteren, biegsamen, weich im Umriß fließenden, mehr kosmopolitisch auftretenden Porzellan. Das Material selbst zwingt den Bearbeitern einen bestimmten Stil auf: die zierlich durchbrochene Halskette und die in geschlossenen Formen modellierte Statuette offenbaren in gleicher Weise diesen Stilwillen. Im Augenblick aber, wo man dem Eisen Gewalt antut, es durch Brünierung, Tauschirung in Gold und Silber, durch den Besatz mit Edelsteinen seiner ursprünglichen Schlichtheit entkleidet, es zu »veredeln« strebt, büßt es seinen Reiz ein und tritt seine Rolle an die geschmeidigere Bronze ab. Und das ist das Nachdenkliche und Beherzigenswerte an dieser episodenhaft abrollenden Geschichte des Eisenkunstgusses.

Auf 44 Lichtdrucktafeln bietet das Werk eine vortreffliche, vielseitige und lehrreiche Auswahl der Erzeugnisse der Berliner Eisengießerei. Besonders dankenswert erscheint die vollständige Reihe der von 1804—1848 reichenden Neujahrskarten, Eisenplaketten, die teilweise als Musterkarten des Unternehmens gedacht sind. Es folgen die nach Rauch, Kalide, Kiß und August Fischer modellierten Statuetten, in der Mehrzahl berühmte Feldherren der Zeit darstellend, denen sich Originalarbeiten des Modellmeisters Stilarsky würdig zur Seite stellen. In Miniaturbüsten wird die Kulturgeschichte der Zeit lebendig, und ergänzend zu ihnen treten die Medaillenbildnisse von Posch. Die Tafeln 26 bis 48 bringen den Schmuck, das Ziergerät und den bürgerlichen Kleinkram auf Schreibtisch, Kommode und Wandspind. Den Beschluß bilden einige der schönen Gelbgüsse, Bronzen, auch sie Erzeugnisse der Kgl. Eisengießerei, mit denen sie rühmlich, aber auf die Dauer doch erfolglos den Wettbewerb mit der Privatindustrie eingegangen ist.

Mit seinem gründlichen Text und seinen nicht gleichmäßig aber in überwiegender Zahl wohlgelungenen Abbildungen bietet das Werk mehr als die willkommene Ergänzung zu der bisher etwas einseitig orientierten Geschichte der Plastik des 19. Jahrhunderts. Was es in seinen eng gespannten, fest umschlossenen Rahmen faßt, kommt ebenso sehr der Ortsgeschichte Berlins wie der allgemeinen Kulturgeschichte zu statten. Und deshalb war es ein glücklicher Gedanke, diese Kunstepisode in einer Festschrift zu verewigen. Möchten die Vorbilder, die sie bringt, und die Lehre, die sie enthält, sich fruchtbar erweisen für eine Zeit, die in ähnlicher Kriegsnot sich ähnlichen künstlerischen Bestrebungen wieder zugewandt hat. *Hans Mackowsky.*

VERMISCHTES

Der Verkauf eines Hauptwerkes von Menzel. Unter der Spitzmarke »Weimar verkauft seinen Menzel« wird von einem Fall berichtet, der in gleiche Linie mit dem Verkauf des Kolmarer Rembrandts gestellt wird. Der Fall verhält sich aber doch etwas anders, als er in den Berichten der Tagespresse dargestellt wird: Menzels Monumentalgemälde »Die Begegnung Friedrichs mit Kaiser Josef in Neiße« hatte der Großherzog von Weimar einstmals durch die Verbindung für historische Kunst gewonnen; das Bild befand sich aber durchaus nicht etwa im Weimarer Museum, sondern, der Öffentlichkeit völlig verborgen, in dem im Schlesischen belegenen Schloß Wilhelmstal, das dem Großherzog gehört. Der Verkauf ist Anfang dieses Jahres erfolgt und schon längst schweben Verhandlungen mit dem Museum in Breslau, um das hochbedeutsame Werk durch Ankauf der Öffentlichkeit nutzbar zu machen. Die Händlergruppe, die das Werk von dem Großherzog erwarb, hat das Bild sofort dem Breslauer Museum an die Hand gegeben. Wie man also auch über diese Veräußerung denken mag: mit der Kolmarer Angelegenheit läßt sie sich nicht verkoppeln.

Otto H. Engel hat ein großes Wandbild, das ihn lange beschäftigt hat, jetzt mit schönstem Gelingen vollen-

det: vom preußischen Staat war ihm durch die Landeskunstkommission die Schmückung der Aula des Kgl. Gymnasiums in Cöln-Mülheim aufgetragen. Engel hat den Auszug der Jugend in den Augusttagen 1914 in einem trefflich komponierten Werke verkörpert, mit Herz und Können, frei im Gefühl und ernst in der Arbeit, als ein gutes und die Jugend anfeuerndes Stück deutscher Malerei, dem man gerne Reverenz macht.

Die städtische **Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf** wird endgültig am 1. April 1919 aufgelöst werden. Der preußische Handelsminister hat jetzt seine Zustimmung gegeben.

Professor **Georg Wrba** hat für die Friedrich-August-Brücke der sächsischen Residenz das Reiterstandbild des Königs Georg modelliert.

Als eine der Basler Veröffentlichungen zum 100. Geburtstage **Jakob Burckhardts** erscheinen jetzt, von der dortigen Historischen und Antiquarischen Gesellschaft herausgegeben, bei Benno Schwabe die Vorträge des berühmten Gelehrten zum ersten Male im Druck. Es sind 24 an der Zahl, die Burckhardt in den Jahren 1844 bis 1887 gehalten hat. Herausgeber ist Professor Dr. Emil Dürr. Die Gegenstände sind von der mannigfaltigsten Art und zeigen damit den ganzen Umkreis von Burckhardts Gelehrtentum. Er sprach ebenso über die Phäakenwelt Homers und über die Kochkunst der späteren Griechen wie über Byzanz im 10. Jahrhundert, die Briefe der Madame de Sévigné, Napoleon I., über Rembrandt und über Schiller.

Die Porzellanfabrik **Th. Rosenthal (Selb)** beabsichtigt, in dem Dorfe Lauscha eine Künstlerkolonie anzusiedeln, die Kunstmalerei auf Porzellan betreiben soll. Dieser Zweig des Kunstgewerbes wurde früher in Lauscha sehr gepflegt, ist aber später gänzlich vernachlässigt worden.

Eine **Büste Max Liebermanns,** die der Dresdener Bildhauer Edmund Möller geschaffen hat, ist vom Dresdener Albertinum erworben worden.

BERICHTIGUNG

Die Ausfuhr von Kunstwerken aus Österreich nach Schweden. In dem Beiblatt der Zeitschrift für Bücherfreunde vom Juni (S. 118) findet sich in einem »Stockholmer Brief« des Herrn Professor Dr. Friedrich Hirth die folgende Mitteilung: »Der hohe Stand der schwedischen Valuta verleitet dazu, Bilder erster Meister, deren Verbleib in Deutschland und Österreich als Kulturnotwendigkeit angesehen werden muß, auszuführen. So langte vor einiger Zeit eine Sammlung von 70 Gemälden aus Österreich an, die eben zum Verkaufe gelangen. Die besten Namen sind vertreten: Rubens, Rembrandt, Hals, Van Dyck, Nattier, Boucher, Fra Filippo Lippi, Botticelli usw. usw. Der Direktor der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien, Dr. Glück, verstand sich dazu, den Katalog mit einem Geleitwort zu eröffnen und auf die Bedeutung der Sammlung hinzuweisen, während es seine Pflicht gewesen wäre, den maßgebenden Persönlichkeiten die Anzeige zu erstatten, daß ein künstlerischer Frevel großen Stils geplant sei, der um jeden Preis verhindert werden müsse.« — Da dieser Bericht von verschiedenen reichsdeutschen und österreichischen Kunstzeitschriften und Zeitungen übernommen und daher auch in den Kreisen der Künstler und Kunstfreunde bemerkt worden ist, erlaube ich mir, an dieser Stelle folgendes zu entgegnen: Eine österreichische Privatsammlung, die Werke der genannten Meister umfaßt hat, ist mir völlig unbekannt; auch habe ich kein Bild von der Hand derselben Künstler in Österreich kennen gelernt, das in der letzten Zeit ins Ausland verkauft worden wäre. Es kann daher auch nicht davon die Rede sein, daß ich mich dazu verstanden hätte, den Katalog einer solchen Sammlung mit einem Geleitwort zu eröffnen. Für Kenner unserer Verhältnisse brauche ich nicht hinzuzufügen, daß ich nach allen meinen Kräften durch Wort und Tat das Entgegengesetzte von dem angestrebt habe, was mir hier vorgeworfen wird, und daß es mir auch gelungen ist, die Ausfuhr einer großen Anzahl von Kunstwerken aus Österreich zu verhindern.

Gustav Glück.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 41. 6. September 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DER BRESLAUER MENZELKAUF

Aus Breslau wird uns geschrieben:

Durch einen Aufsatz Fritz Stahls im »Berliner Tageblatt« wurde die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf den Verkauf eines wichtigen Bildes von Menzel durch den Großherzog von Weimar gelenkt. Stahl polemisierte dagegen, daß eine öffentliche Kunstsammlung zur Veräußerung eines bedeutenden Kunstwerkes schritt, um Mittel für andere Ankäufe flüssig zu machen, und er stellt den Fall in Parallele mit dem Verkauf des Colmarer Rembrandt. Zu der Angelegenheit erschien in der vorigen Nummer der »Kunstchronik« eine Richtigstellung, nach der das Bild sich gar nicht im Weimarer Museum, sondern auf einer schlesischen Besitzung des Großherzogs befunden haben sollte.

Diese Notiz beruhte auf einem Irrtum. Die Geschichte des Bildes ist vielmehr folgende: Entstanden ist es im Jahre 1857 im Auftrage der »Vereinigung für historische Kunst« in Berlin. Der Preis betrug damals 20000 M. Bei einer Jahresverlosung des Vereins fiel das Bild dem Großherzog von Sachsen zu. Bis zum Jahre 1909 hing es im Residenzschlosse zu Weimar und wurde alsdann dem Großherzoglichen Museum leihweise überwiesen. Anfang dieses Jahres verkaufte der Großherzog das Bild an ein Konsortium von Händlern, das es für einen sehr hohen Preis dem Breslauer Museum angeboten hat.

Angesichts dieses Vorgangs hatte Fritz Stahl doch wohl nicht unrecht, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf den Fall zu lenken. Und eine Zuschrift aus Weimar gibt ihm auch insofern recht, als es darin heißt, daß man dort den Verlust des Bildes außerordentlich bedauere. Aber nicht richtig scheint es mir, diesen Fall mit dem Verkauf des Colmarer Rembrandt nach Schweden in eine Reihe zu stellen. Abgesehen davon, daß es gewiß etwas Mißliches hat, ein hervorragendes Kunstwerk, das — wenn auch nur durch das Recht der Gewohnheit — in den Besitz der Öffentlichkeit übergegangen ist, ihr ohne zwingenden Grund wieder zu entziehen, wäre es am Ende kein gar so großes Unglück gewesen, wenn das Bild anstatt nach Breslau nach Stockholm verkauft worden wäre. Nicht daß sein Wert damit unterschätzt werden soll. Ganz im Gegenteil. Aber wenn das Ausland endlich dazu gelangte, gute zeitgenössische deutsche Kunst nach ihrem Werte zu würdigen, sollten wir zufrieden sein und hätten keinen Grund, einen Verlust zu beklagen. Wir veranstalten deutsche Ausstellungen im Ausland, aber der Erfolg solcher gewiß nützlichen Kulturpropaganda wäre doch erst dann bewiesen, wenn Sammler und Museen ein tätiges Interesse für unsere Kunst bezeugten und etwa uns die Werke Menzels streitig zu machen versuchten wie den Franzosen die Manets.

Nun, so weit sind wir leider noch nicht, und Menzels »Begegnung Friedrichs mit Kaiser Josef in Neiße« — der Titel gibt den Hinweis auf die Beziehung zu Schlesien — scheint für Breslau gesichert zu werden. Aber hier beginnt erst unser eigentliches Interesse an dem Fall.

Bekanntlich ist der Posten des Museumsdirektors in Breslau seit einiger Zeit verwaist. Wer also — so fragt man nicht ohne Grund — ist eigentlich der Käufer des Bildes? Zum April dieses Jahres sollte die Wahl des neuen Direktors vollzogen sein. Es war ein offenes Geheimnis, daß eigentlich nur zwei Bewerber ernstlich in Frage standen. Die Entscheidung konnte also nicht mehr gar so schwer sein. Plötzlich hieß es aber in eingeweihten Kreisen, die Wahl sei verschoben, und zwar gleich um ein ganzes Jahr verschoben worden. Ein Grund dafür wurde nicht angegeben, und man fragte sich vergebens, aus welchem Anlaß man es für gut befunden haben konnte, das Interregnum ohne zwingenden Grund zu verlängern. Wollte man noch weitere Erkundigungen einziehen, so genügte wohl auch ein kürzerer Zeitraum. Suchte man nach neuen, passenderen Bewerbern, so war auch im Verlaufe eines Jahres wenig Hoffnung, andere Kandidaten namhaft zu machen, als bisher schon aufgestellt worden waren.

Sollte hier der geplante Menzelkauf mitgespielt haben? Der Kauf ist eingeleitet, die Aufbringung der Mittel für die sehr beträchtliche Kaufsumme macht keine unerheblichen Schwierigkeiten, ist auch bisher nur erst zu einem Teile gelungen. Es wäre gewiß keine verlockende Aufgabe für den neuen Direktor, sein Amt mit einer Kollekte bei den Mäzenen Breslaus zu beginnen, noch dazu für ein Bild, dessen Ankauf andere vor ihm in die Wege geleitet haben. So mögen wohl die Urheber des Projektes es für richtig gehalten haben, ihren Kauf unter Dach zu bringen, ehe der neue Mann eintrifft.

Auch damit könnte man sich noch abfinden, wenn auch der Gedanke, daß am Ende mehr die historische Beziehung der Darstellung als die künstlerische Bedeutung des Bildes den Anlaß der Erwerbung bildete, etwas Peinliches hat. Die entscheidende Frage ist aber die, ob es überhaupt geraten war, für unser Museum zur jetzigen Zeit ein Kunstwerk um einen solchen Preis zu erwerben. Die Unhaltbarkeit der Zustände im Breslauer Museum ist gerade in jüngster Zeit auch von maßgebender Seite durchaus anerkannt

worden. Daß ein durchgreifender Wandel dringend not tut, ist nicht mehr ein offenes Geheimnis, sondern überhaupt kein Geheimnis mehr. Dem neuen Direktor steht keine leichte Aufgabe bevor. Er tritt ein Erbe an, das nicht gerade beneidenswert ist. Und nun belastet man dieses Erbe noch mit einer für Breslauer Verhältnisse außerordentlich hohen Kaufsumme, die ihm unter Umständen für Jahre hinaus die Hände binden kann. Denn will er mehr sein als ein unbedeutender Verwaltungsbeamter, will er eine nützliche Tätigkeit entfalten, will er an die durchgreifende Reorganisation gehen, die so dringend erforderlich ist, um doch allmählich das Museum auf ein Niveau zu bringen, das der Bedeutung der Stadt entspricht, so wird er Geld brauchen und immer wieder Geld. Und kommt er jetzt mit dieser Forderung, so besteht die Gefahr, daß er jedesmal die Entgegnung hört: wir haben doch aber erst den teuren Menzel gekauft.

Man wende auch nicht ein, daß unsere Stadt genug Reichtum beherbergt, um sich trotzdem den Ankauf des Menzel leisten zu können, zumal niemand zu übersehen vermag, wie sich die Verhältnisse im Laufe der nächsten Jahre gestalten werden. Hält man das Bild für so wichtig und fürchtet, es sich entgehen zu lassen, so hätte man die Wahl des Direktors beschleunigen müssen, anstatt sie hinauszuschieben, man hätte sich mit dem Herrn in Verbindung setzen müssen und ihm die Sachlage darstellen. Wäre auch er mit dem Ankauf einverstanden gewesen, so hätte man ihm die Führung der Verhandlungen und ihm den Ruhm der Erwerbung überlassen sollen. Wenn es wahr ist, daß — wie man sagt — der Einkaufspreis des Menzel 420000 M. gewesen ist und er dem Breslauer Museum — nach Angaben der Breslauer Tagespresse — mit 650000 M. angeboten wurde, so hätte ein erfahrener Museumsdirektor wohl auch eine solche Forderung auf ihre vernünftigen Grenzen zurückgeführt. Daß er von dieser wichtigen Angelegenheit ausgeschlossen blieb, ist ein Mißtrauensvotum. Anderwärts stellt man einem neuen Direktor eine große Summe Geldes zur Verfügung, um seiner Wirksamkeit eine breite Grundlage zu schaffen. Bei uns trägt man Sorge, ihm von vornherein das Leben so sauer wie möglich zu machen.

Ich habe schon einmal betont, daß dies Erwägungen sind, die sich aus der einfachen Sachlage selbst ergeben. Es braucht keine Kenntnis intimerer Vorgänge, um zu diesen Schlüssen zu gelangen. Durch die Veröffentlichungen der Tagespresse ist ja auch die Öffentlichkeit bereits über alle erforderlichen Einzelheiten hinreichend unterrichtet. Nur daß die Sache von der Presse auf ein falsches Gleis geschoben worden war. Aber wer noch ein Interesse für das wirklich unerfreuliche Museum der Stadt Breslau aufzubringen vermag, muß es bedauern, daß durch eine gewiß gut gemeinte Ungeschicklichkeit wieder einmal die Hoffnung auf baldige Besserung der arg verfahrenen Zustände auf lange Zeit verbaut werden soll.

NEUERWERBUNGEN DER LONDONER MUSEEN

Die National Gallery wurde im abgelaufenen Jahre durch Ankauf nur um vier Werke bereichert, durch Schenkungen gelangte die gleiche Anzahl Gemälde in ihren Besitz, und durch Vermächtnis im ganzen fünf Werke. Unter den Ankäufen nimmt zweifellos die erste Stelle ein bisher unbekannter, kleiner Rembrandt ein, von dem das Novemberheft des Burlington Magazine eine Abbildung brachte. Dargestellt ist ein alter Mann, der links im Hintergrund eines hohen Raumes sitzt, mit einem Tisch mit Büchern vor sich; den mit einer flachen Mütze bedeckten Kopf hat er seitlich nach dem Beschauer gewendet. Hinter ihm ist ein hohes Fenster, das bis zur Decke reicht und das durch ein Fensterkreuz in vier kleinere hohe schmale Rechtecke geteilt wird; aus ihnen fällt schräg helles Tageslicht in den Raum; nur das vordere, untere Fensterviertel, unmittelbar hinter dem Philosophen, ist durch einen Laden geschlossen. Das Licht erhellt nur einen kleinen Teil des Gemaches, der ganze Vordergrund ist in Dunkelheit gehüllt, und die Wand gegenüber dem Fenster, vor der ein Büchergestell mit Folianten und einem Globus steht, ist nur undeutlich sichtbar; grelles Sonnenlicht fällt nur auf die hintere Abschlußwand des Raumes, auf die das Fensterkreuz seinen Schatten wirft. Der hintere Teil des Raumes, wo der Mann sitzt, scheint höher zu liegen als der vordere Teil; doch sind Stufen, die nach hinten führen, auf der Abbildung nicht zu erkennen. Das auf zwei dünne in horizontaler Weise verbundene Eichenholzbretter gemalte Werk mißt 21½×18 englische Zoll, also 54,6×45,7 cm. Auffallend bei diesem Rembrandtschen Gemälde ist außer der Kontrastwirkung zwischen Hell und Dunkel die im Verhältnis zu dem hohen Raum so winzige Figur des Philosophen, etwas was auch bei einem ähnlichen Gegenstand, dem sogenannten Heiligen Anastasius (in Stockholm) begegnet; hier fehlt aber der schroffe unvermittelte Übergang von greller Helle in schwarze Finsternis; das Sujet, das Rembrandt besonders in seiner Frühzeit so viel beschäftigte, ein meditierender alter Mann, ist das nämliche. C. J. Holmes, der das Werk im Burlington Magazine publiziert, möchte aus verschiedenen Gründen 1632 als das Entstehungsjahr ansetzen; die eine Farbenskala, monochrom in schwarz und weiß auf braunem Grund, sowie die scharfe Hervorhebung einiger Einzelheiten, wie die Angeln der Fensterläden, die Risse in der Mauer, das Muster der Tischdecke, die Aufschrift auf einem Pergament, könnten allerdings auf ein etwas früheres Datum weisen; aber die Breite der Ausführung und die außerordentliche Geschicklichkeit, mit der die Lichtreflexe wiedergegeben sind, deuten auf eine Reife, wie sie eben Rembrandt erst in dieser Zeit besaß. Verschiedene andere englische Kunstgelehrte, die das Werk gesehen haben, sind jedoch geneigt, dasselbe früher zu datieren und plädieren für 1629. Auch Dr. Bredius, dem nur die Photographie zur Verfügung stand, möchte das Werk als eine frühe, sehr frühe Arbeit Rembrandts ansehen. Durch diese Erwerbung ist eine empfindliche Lücke in dem Bestand an Rembrandt in der englischen Staatssammlung ausgefüllt, da aus seiner Frühzeit bisher keine Probe anwesend war. Das Bild befand sich bis Mitte Juli des vorigen Jahres im Besitz des Generals Sir Francis Davies.

Einen wertvollen Zuwachs bedeuten auch die zwei Fragmente eines Altargemäldes von Peselino, von dem die Galerie schon den mittleren Hauptteil, die Darstellung der Dreieinigkeit, besaß; über dieses Werk hat in einem früheren Jahrgang des Burlington Magazine Lionel Cust ausführlich gehandelt; dort findet sich auch eine Abbildung

des rekonstruierten Werkes, von dem ein Flügel (der rechte), auf dem die Heiligen Zeno und Hieronymus zu sehen waren, noch verschollen ist. Der linke Flügel mit den Heiligen Jakobus dem Älteren und Mamante (oder Mamaso) befindet sich in der Privatsammlung des Königs von England. Die schwebenden Einzelfiguren, die den oberen Teil des Mittelstückes mit dem Kopf Gottvaters flankieren, befanden sich bis vor kurzem in englischem Privatbesitz; der rechte Engel gehörte der Gräfin Brownlon, die ihn der National Gallery durch Vermächtnis überwiesen hat, der andere der Lady Henry Somerset, von der ihn die Sammlung käuflich erworben hat. Das ungeteilte Altargemälde befand sich ursprünglich in Pistoja in der Dreifaltigkeitskirche; die Urkunden über die Entstehungsgeschichte des Werkes hat Signor Peleo Bacci 1904 in der Revista d'Arte veröffentlicht. Darnach wurde das Werk 1456 dem Florentiner Peselino in Auftrag gegeben, der aber 1457 über der Ausführung starb; Fra Filippo Lippi hat dasselbe dann beendigt. Bis Anfang des vorigen Jahrhunderts ist das Altargemälde wahrscheinlich in der Kirche geblieben, dann ist es offenbar verkauft worden; die Predella blieb in Pistoja, wo sie sich noch heute im Privatbesitz befindet, das eigentliche Altargemälde kam nach England, in die Sammlung Young Otley, wo es Waagen gesehen hat, und zwar mit dem heute verschollenen Flügel mit dem Heiligen Zeno.

Ein anderes italienisches Werk, das der National Gallery durch Schenkung zufiel, war das Opfer Abrahams von dem Venetianer des Rokoko, von Piazetta. Borenius hat dasselbe in einem Aufsatz über diesen Meister im Januarheft 1917 des Burlington Magazine publiziert; damals befand es sich noch im Besitz von Roger Fry. Piazetta hat diesen alttestamentarischen Gegenstand mehrere Male und zu verschiedenen Zeiten behandelt; man kennt vier oder sogar fünf verschiedene Fassungen. Die früheste mit Halbfiguren, bez. Kniestücken wird in Dresden bewahrt; sie muß vor 1741 entstanden sein, denn in diesem Jahre wurde sie für die Dresdener Galerie erworben. Die zweite Entwicklungsstufe des Motivs stellt das Gemälde dar, das früher zu der Sammlung des Grafen Algarotti in Venedig gehörte und sich jetzt in England befindet; der ungenannt sein wollende Besitzer hatte es 1912 als ein Werk Caravaggios auf eine Ausstellung alter Meister in Burlington House (Nr. 142 des Katalogs) eingesandt; es besteht ein Stich nach demselben von Pietro Monaco. Verschiedene Einzelheiten sind dem Dresdener Bilde entnommen; so die Figur des Engels, auch die Profilstellung nach links von Isaac; aber im übrigen ist die Komposition infolge des andern Formates — es ist ein Breitbild, während das Dresdener Werk ein Hochbild ist — wesentlich verändert. Abraham ist ganz von vorn gesehen, und das Werk hat an dramatischem Leben und Ausdruck sehr gewonnen. Das letzte Stadium in der Entwicklung zeigt die Neuerwerbung der National Gallery.

Es sind jetzt Ganzfiguren geworden; der Engel stammt in gerader Linie von den Engeln der früheren Fassungen her, sein Körper ist aber jetzt von vorn gegeben, die Profilstellung des Kopfes ist dieselbe geblieben. Abraham, in Vorderansicht gesehen, blickt in ähnlicher Weise nach oben wie auf dem Algarottischen Bild, aber seine Geste ist völlig verändert, ganz anders aufgefaßt und dargestellt ist auch Isaac; das Format ist wieder wie in Dresden Hochformat. Hinsichtlich der dramatischen Intensität des Ausdruckes und der Lichtwirkung infolge der Konzentration des Lichtes auf den Körper Isaacs, der eine große leuchtende Masse in der Mitte der Komposition bildet, steht diese letzte Lösung am höchsten. Das Werk ist wie so viele andere Arbeiten Piazettas unvollendet, aber deshalb vielleicht besonders interessant, da es in seiner Skizzenhaftigkeit Gelegenheit gibt, die außerordentliche Bravour in der Ausführung Piazettas zu bewundern. Durch seine Farbenwirkung, die reichen Harmonien von Rot, Gelb und Braun, ruft es nach Borenius die Erinnerung an Rembrandtsche Werke wach. Nach diesem unserem Gewährsmanne geht diese Opferung Isaacs stilistisch auf die Bologneser Meister zurück; aber auch ein Meister wie Jan Lys ist mit seiner Behandlung des gleichen Gegenstandes in den Uffizilen wohl nicht ganz ohne Einfluß geblieben.

Die übrigen Neuerwerbungen seien nur kurz aufgezählt. Auf die Italiener entfällt dann noch ein Werk: der ungläubige Thomas von Guercino, einer der vier Ankäufe. Von Meistern der holländischen Schule wurden der Galerie vermacht: von Dr. Wilkes ein Blumenstück von J. van Huysum und von Mr. W. W. Ashton ein Blumenstück von P. T. van Brussel, ein Obst- und Wild-Stilleben von G. J. J. van Os und das Bildnis eines florentinischen Edelmannes von J. Sustermans. Zu den Schenkungen gehören ein Kircheninneres von B. van Bassen, eine Schlachtszene von Hendrik Verschuring, sowie das Bildnis der Marquess of Tweeddale von Kneller.

Im Britischen Museum wurde die Abteilung der griechischen und römischen Altertümer um einige hervorragende Stücke bereichert, die aus der Sammlung Hope von Deepdene stammten (Versteigerung im Juli 1917). Das bedeutendste war die sogenannte Orestesvase, ein rotfiguriger glockenförmiger Krater, in dem reichen Stil der späten unteritalienischen Maler. Die Vase ist verschiedentlich reproduziert worden, zuerst in dem Werk von Millin, Monuments antiques inédits I, pl. XXIX, sodann bei Millin & Dubois-Maisonneuve, II, pl. 67 und 68, aber stets gegenseitig, sehr zum Nachteil des Originals. Orestes kniet an dem *ομφαλος* in Delphi, dem kegelförmigen mit wollenen Bändern verzierten Stein, der den Mittelpunkt der Erdoberfläche bezeichnete. Unmittelbar hinter ihm steht der delphische Dreifuß. Die schlangenhaarigen Furien haben ihn bis hierher verfolgt, Apollo und Diana beschützen ihn gegen ihre Drohungen. Der Schatten der racheflehenden Klytämnestra und die Gestalt des Pylades, seines treuen Freundes, vervollständigen das Bild. Die Vase ist bemerkenswert durch die Lebenswahrheit der Figuren, die in den Reproduktionen nur unzulänglich wiedergegeben ist, und durch den Reichtum des Beiwerks, wie das Kostüm der Athena und die bühnengemäße Ausstattung der Furien. Die Zeichnung ist in schwarz auf rotem Grunde ausgeführt mit freier Verwendung von Purpur und mit weißen Massen, auf denen die Schatten durch schwarze Glasur, die zu gelb verdünnt ist, angedeutet sind. Das Stück ist niemals gebrochen und keinmal retuschiert worden und kann als eine der bemerkenswertesten Proben ihrer Zeit gelten. Der ursprüngliche Besitzer war Graf von Parvi, der seine Sammlung in Neapel in der Zeit von William Hamilton zusammenbrachte. Durch die Revolution verarmt, verkaufte er die Orestesvase an Thomas Hope im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Auf der Auktion im Juli war die Vase erst von einem ausländischen Käufer erworben, ging dann aber, dank der Unterstützung des National Art-Collections Fund in den Besitz des Museums über. An zweiter Stelle verdient die Vase mit der *ανοδος*, der Auferstehung des Dionysos Erwähnung, die weniger von künstlerischem als von ikonographischem Interesse ist; es ist gleichfalls ein glockenförmiger Krater, mit roten Figuren von mittelmäßiger Zeichnung. Dionysos kommt aus einer Felshöhle im Boden, die von Gestrüpp eingefaßt ist. Er wird von einer fliegenden Nikefigur begrüßt und einem Schwarm Mänaden und Satyrn empfangen. Es besteht ein offenbarer Parallelismus zwischen dem Wiederaufstieg des Weingottes aus der Erde und der besser bekannten

Auferstehung von Demeter, der Göttin des Getreides; wahrscheinlich handelt es sich um die einzige bekannte Darstellung des ersteren Vorganges. Eine Abbildung findet sich in Tischbeins Vasen I, pl. 32 und ferner in dem neuen Werke von Miß Jane Harrison p. 422.

Auf der dritten Vase der Sammlung Hope (Nr. 98) ist die Ankunft Apollos in Delphi aus dem Lande der Hyperboräer dargestellt. Es ist ein glockenförmiger, rotfiguriger Krater. Der Gott reitet auf einem Schwan, der im Begriff ist, sich bei der delphischen Palme niederzulassen, wo er von einem Satyr und zwei Mänaden empfangen wird; ein ikonographisch seltener und interessanter Vorwurf (siehe Tischbein, Vasen II, pl. 12). Von derselben Auktion (Nr. 94) kommen noch fünf weitere Stücke, die von George Durlacher dem Museum geschenkt wurden. Zwei davon sind Kylikes, die offenbar ein zusammengehöriges Paar bilden und niemals getrennt gewesen sind. An den Außenflächen zeigen sie geometrische Muster, schachbrettförmige Verzierungen, Strahlen usw. von einem ungewöhnlichen Typus für Kylixdekorationen. Bei der einen ist eine schwarzfigurige Ziege unter den beiden Henkeln abgebildet. Auf dem inneren Medaillon eines jeden ist ein Paar rote Figuren dargestellt. Eine andere Kylix von derselben Schenkung zeigt Theseus mit dem Minotauros (Tischbein, Vasen I, pl. 25).

Die Erwerbungen der Zeichnungen- und Kupferstiche-Abteilung waren nicht sehr zahlreich, wenn man von einer ungewöhnlich wichtigen Schenkung absieht, die im Dezember empfangen wurde und die noch eine eingehendere Besprechung verdient.

Die drei bedeutsamsten Zeichnungen fremder Schulen, um die die Sammlung vermehrt wurde, wurden als Geschenk empfangen; eine Arbeit von Tiepolo: Phaeton um den Sonnenwagen bittend, eine schöne Pinselzeichnung in Rot von G. B. Castiglione, und eine Probe von der Kunst des Holländers Claes Cornelisz Moyaert, von dem das Kabinett bisher noch nichts besaß: Coriolanus die römischen Frauen empfangend. Von geringerer Bedeutung waren die ebenfalls geschenkten folgenden Zeichnungen: eine Studie von Carlo Dolce für das unter dem Namen »Die Aufrichtigkeit« bekannte Gemälde in der Wiener Galerie (Nr. 374) und Arbeiten von F. Lemoyne, C. Parrocel (die Zeichnung für den Stich von Le Bas L'école de Cavalerie 1733), D. G. Wille (ein Stilleben), Gustave Boulanger und Gustave Doré. Die deutsche Schule des 18. Jahrhunderts ist durch zwei gute Aquarelle des Radierers A. C. Dies von dem Grabe der Caecilia Metella und einem ähnlichen Gegenstand vertreten. Die wichtigste Zeichnung der englischen Schule ist ein in Wasserfarben gemaltes Bildnis von Anne Duncombe, Gräfin von Radnor, durch Gainsborough. Unter den modernen Zeichnungen befinden sich ein 1861 datiertes Aquarell von W. E. Frost, zwei Zeichnungen nach Soldaten von E. H. Kennington, drei von den bemerkenwerten Kohlezeichnungen von Tieren von Miß E. M. Henderson, und ferner die Zeichnung von L. Raven Hill für Punch, eine Verherrlichung Frankreichs wegen der Verteidigung von Verdun, die den deutschen Titel »Held« trägt. Außerdem empfing die Sammlung 108 Zeichnungen von Pennel, Szenen aus englischen Munitionsfabriken, die Originale für seine bekannten Lithographien, ein Geschenk des Künstlers.

Unter den Stichen sind die wichtigsten eine kleine Auswahl seltener früher Arbeiten aus der Sammlung Pembroke; erwähnt sei hiervon das einzig bekannte Exemplar des Stiches des Kölner Monogrammisten P. W.: Loth und seine Töchter; dann von Wenzel von Olmütz eine gleichfalls seltene Probe seiner Kunst: Aristoteles und Phyllis, ferner Arbeiten von Melchior Lorch und verschiedenen seltenen Kleinmeistern, und eine Madonna von Giov. Ant. da Brescia (Passavant 32). Vermeldung verdienen auch die Folge aus dem Leben des Heiligen Norbert von Cornelis Galle (35 Blätter, Antwerpen, ohne Jahr) und eine Anzahl seltener Ornamentstiche, worunter gute Proben von P. Birkenhultz, A. Collaert, G. de la Quewellerie, D. Mignot, B. Zan, und verschiedene Kopien nach P. Flindt; dieselben stammten aus einem Sammelalbum zum Gebrauch für Goldschmiede, das im Anfang des 17. Jahrhunderts gebunden war, und das auch verschiedene Zeichnungen ähnlicher Gegenstände enthielt, u. a. Vorlagen für Messer und Tafelsilber, wahrscheinlich für Henry, Prinzen von Wales, angefertigt. Robert Whites »New Booke of Variety of Compartments 1671 (12 Tafeln) ist eine andere Neuerwerbung derselben Gattung.

Mehrere Holzschnitte von großer Seltenheit wurden auf der Auktion der Sammlung Pembroke angekauft. Hierunter befanden sich ein Aldegrever, Jakob über Josephs Traum nachsinnend, ein außerordentlich seltenes Blatt, von dem nur noch ein zweites und besser erhaltenes Exemplar im Amsterdamer Kupferstichkabinett bewahrt wird (abgebildet im Burlington Magazine XIII, p. 218), der einzig bekannte Clair-obscur von Schäufelein, ein herrlicher Holzschnitt in Clair-obscur nach Pordenone, dann ein anderer Clair-obscur-Holzschnitt von F. Floris, David vor Saul die Harfe spielend, und verschiedene seltene Holzschnitte von H. S. Beham, Jacob Cornelisz und Cornelis Teunissen. Anderer Herkunft waren zwei sehr seltene und bisher unbeschriebene frühe holländische Holzschnitte von Kriegsmännern; vier von L. Becks Heiligen aus dem Hause Österreich wurden dem Kabinett geschenkt.

Geschenke von Radierungen waren diesmal nicht so häufig wie gewöhnlich. Zu den wenigen gehören Turners Radierung Die Wassermühle im Liber Studiorum (R. 37), und die Vallée de Chamouni (1780), eine handkolorierte gute Probe von der Kunst des deutschen Radierers Carl Hackert, der bisher noch nicht vertreten war; ferner ein Probedruck von L. Flamengs La Source (nach Ingres), von Maler und Stecher retuschiert und kommentiert. Von den Radierungen moderner Meister verdienen Erwähnung sechs Trockenstiftzeichnungen von J. Mc. Bey, die an der Front im Beginn des Jahres entstanden sind, drei Landschaften von C. S. Cheston und fünf Proben von den geschickten Baumradierungen von Miß D. Woollard. Der Radierer J. F. Badeley schenkte seinen Stich »Lucifer«, und der Amerikaner Frank W. Benson[1]) gab 22 seiner vortrefflichen Trockenstiftzeichnungen, hauptsächlich Darstellungen von wildem Geflügel in der Luft oder im Wasser zum Geschenk. Unter den Lithographien befinden sich vier seltene Arbeiten von Fantin-Latour, drei kürzlich veröffentlichte Blätter von Charles Shannon und Sachen von Walter Sickert und Miß Sylvia Gosse.

Nicht zahlreich waren auch die Geschenke, um die die Abteilung englischer und mittelalterlicher Altertümer vermehrt wurde, aber unter ihnen sind einige von mehr als gewöhnlichem Interesse, besonders in der chinesischen Sektion. An erster Stelle kommt eine Anzahl Grabsteine und Bildwerke, die offenbar aus Nordchina stammen. Aus den Werken von Chavannes sind die frühen Skulpturen von der Han-Dynastie und später bekannt; da viele von diesen Monumenten eine (englische) Tonne oder mehr wiegen, so war kaum zu erwarten, daß Beispiele nach

1) Ein von Adam E. Paff redigierter Oeuvrekatalog dieses begabten Künstlers mit Abbildungen seiner sämtlichen Blätter ist kürzlich im Verlag der Houghton Mifftin Company in Boston erschienen.

England geraten würden. Das Unerwartete ist geschehen; und zwei von den Grabplatten von einer Länge von 9 Fuß und einer Höhe von 3 Fuß, wie sie in dem Werke von Chavannes »Sculpture sur Pierre en Chine« abgebildet sind, befinden sich jetzt im British Museum. Die Zeichnungen in schwachen Umrissen stellen Tänze und zeremonielle Szenen im Stile der Denkmäler von Hiao T'ang Chan dar (Chavannes, Tafel 39 ff.). Schwierigkeiten bieten diese Monumente, besonders das interessantere der zwei der photographischen Reproduktion; denn da die Platten durch Wasser und Schlamm, die infolge der Überschwemmungen im Laufe der Jahrhunderte ihren Weg darüber genommen haben, sehr abgeschliffen sind, so wird eine Photographie von den ausgearbeiteten Zeichnungen nur ein schwaches Bild geben können. Außer diesen Steinplatten empfing die Sammlung noch als Geschenk die lebensgroße Figur eines sitzenden Tigers, wahrscheinlich aus der T'ang-Periode, und eine Reihe Architekturfragmente, von denen einige den Daten nach zu schließen aus der Sung-Periode stammen.

Die Gandhara-Skulpturen wurden um einige charakteristische Proben vermehrt, die aus der Sammlung Hope von Deepdene stammten, wo man dergleichen nicht vermutet hätte. Wenn sie in derselben Zeit nach Deepdene gelangten wie die übrigen Gegenstände dieser Sammlung, so müssen sie ziemlich die frühesten Proben gräko-indischer Kunst sein, die nach England gekommen sind. Das Hauptstück dieser Gruppe ist der Kolossalkopf eines Boddhisattva, ein ungewöhnlich gutes Beispiel der lieblichen Würde, die den besten der Gandhara-Typen eigen ist.

In der Abteilung der Münzen und Medaillen ist wahrscheinlich die vom künstlerischen Gesichtspunkt wichtigste Erwerbung ein hervorragendes Exemplar des silbernen Vierdrachmenstückes des Königs Seleukus von Syrien (312—280). Die Typen sind die von Alexander dem Großen eingeführten: der Kopf des jungen Herakles mit einem Löwenfell und die sitzende Figur des Zeus, seinen Adler haltend. Aber die Aufschrift und die mehr untergeordneten Attribute der Rückseite zeigen, daß die Münze nach 306 in den östlichen Provinzen des Reiches und wahrscheinlich in Babylon geschlagen wurde; und es ist interessant an diesem Exemplar, das beinahe so frisch ist, als ob es eben geprägt wäre, zu beobachten, daß die Gesichtszüge des Zeus, fein ausgeführt wie sie sind, deutlich ein orientalisches Cachet tragen. Einige schöne Beispiele der Münzproduktion eines Zeitgenossen von Seleukus, des Thrakerkönigs Lysimachus (323—281) sind zwei noch ganz frische goldene Stater, die aus einem kleinen Schatz stammen, der irgendwo in Mazedonien gefunden ist.

Unter den mittelalterlichen Münzen verdient Erwähnung ein Exemplar des goldenen »Parisis« Philipps VI. von Frankreich. Der König sitzt auf einem Baldachin, das Zepter und die Hand der Gerechtigkeit haltend, seine Füße ruhen auf zwei liegenden Löwen — eine schöne Probe der französischen Medaillenkunst aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Auch eine moderne deutsche Kriegsmedaille gelangte in den Besitz des Museums, und zwar, wie das Burlington Magazine bemerkt, »eine der außerordentlich spärlichen Medaillen, die in dem gegenwärtigen Kriege in Deutschland entstanden sind, welche eine Art von künstlerischer Qualität haben«. Es ist dies die eiserne Medaille mit dem Bildnis des Generals von Kluck, welch letzterem die englische Zeitschrift das Epitheton »wistful« gedankenvoll gibt, ein Werk von Löwental. Das Gefühl, das sich in der Medaille ausspricht, ist wieder nach dem Urteil unseres englischen Gewährsmannes »sonderbarerweise« eher französisch als deutsch, und es sei schwer zu verstehen, warum die deutschen Behörden erlaubt haben, daß diese Medaille Deutschland verließ. *M. D. H.*

AUSSTELLUNGEN

Neue Ausstellungen der Kestner-Gesellschaft. Trotz der wachsenden Schwierigkeiten der Kriegszeit blüht das deutsche Kunstleben an allen Orten wie kaum zuvor. Auch der Kestner-Gesellschaft ist es gelungen, ihre Arbeit in vollem Umfange aufrecht zu erhalten, wenn es auch manchmal scheinen wollte, als sei es unmöglich, alle fünf Wochen neues, umfangreiches Material zur Stelle zu schaffen.

Auf die Ausstellung von Handtextilarbeiten, zu der wir hier einige grundsätzliche Bemerkungen äußerten, folgte eine Sonderschau, die ein Streiflicht auf die neue Kunst im westlichen Deutschland werfen sollte. August Macke † und Heinrich Nauen wurden in größeren Kollektionen vorgeführt. Ursprünglich hatte man weitergreifen und nach dem Vorbild des Kölner Kunstvereins »Das junge Rheinland« zeigen wollen, aber bei einer Besichtigung der Kölner Ausstellung traten Macke und Nauen gegen die anderen, allerdings weniger gut vertretenen rheinischen Künstler so bedeutungsvoll hervor, daß man beschloß, sich auf diese genannten Maler zu beschränken. Dr. Cohen, Düsseldorf, der zu beiden Künstlern persönliche Beziehungen hat und der namentlich dem gefallenen Macke nahe stand, hat dem toten Freunde im Vorwort zum Katalog ein schönes Denkmal gesetzt. Er weist darauf hin, daß aus der funkelnden Leuchtkraft der Farbe jene festliche Heiterkeit der Seele spricht, die den Rheinländer so oft auszeichnet. Man freut sich vor Mackes Werk über die leicht beschwingte Grazie seiner Bilder, über das »mozartische Rokoko«, das in ihnen lebt, man genießt die kultivierte Liebenswürdigkeit und Anmut, die über die westliche Grenze weist. Denn Mackes Schaffen zeigt starke Anklänge an die zeitgenössische französische Kunst. Aus manchen Kompositionen 1912/13 — den »Vier Mädchen« z. B., dem »Pierrot« und den »Badenden Frauen« — wird deutlich, daß sich der Künstler mit den Problemen des Kubismus beschäftigte. Aus vielen strahlenden Farbenspielen seines letzten Lebensjahres — wie den »Frauen im Zoologischen« und der »Frau mit Papagei« — klingt des Malers Bewunderung für Renoir hervor. Da ist es aufschlußreich, wenn Cohen darauf hinweist, daß Macke mit Delaunay und Guillaume Apollinaire befreundet und mit dem alten Renoir persönlich bekannt war. Dieser liebenswerte Künstler, den im Alter von erst 27 Jahren bei Perthes am 26. September 1914 die feindliche Kugel traf, hat sein Leben nicht bis zur letzten Vollendung steigern können. Vieles noch schwebte ihm vor und blieb unfertig liegen. So blieb sein Werk Fragment. Wer aber diese Ausstellung sah, wer vielleicht einmal beim Sammler Bernhard Köhler in Berlin seine Hauptwerke bewunderte, wer seine Stickereien genießen durfte und die originelle Keramik, die er gelegentlich bei bäuerlichen Töpfern des Schwarzwaldes in fröhlicher Laune mit allerlei lustigem Getier bemalte, der ahnt den schweren Verlust, der uns mit seinem Tode traf. — Nauen, der seit 1915 im Felde steht, war leider nicht in der Lage, sein Ausstellungsmaterial so abzurunden, daß ein völlig erschöpfendes Bild seines Schaffens zustande gekommen wäre. Immerhin wurde klar, daß er den starken Einfluß van Goghs, der namentlich in den Gemälden von 1911 hervortrat, überwurden und in seinen Bildern seit 1913 — dem Porträt des Ehepaars Heckel (1914) — der »Frau im Kornfeld« (1915), den breiten, üppigen »Blumenstilleben«, vor allem aber in den großen Wandbildern für Burg Drove bei Düren (1913), einen kraftvollen, eigenen Stil entwickelt hat.

Als 17. Sonderausstellung wurde dem jungen Berliner Maler Franz Heckendorf zum ersten Male die Möglichkeit geboten, sein Schaffen in umfassender Weise herauszustellen. Einzelnen Bildern seiner Hand begegnete

man häufig auf den letzten Berliner Ausstellungen. Hier wurde nun ein fast lückenloses Bild seiner Entwicklung gegeben. Seine Anfänge wurzeln durchaus im Impressionismus. Er hat die unglaublich leichte Hand, der die Bilder nur so aus dem Pinsel zu strömen scheinen, er hat das außerordentliche technische Vermögen, das keine Schwierigkeiten zu kennen scheint. Er hat Temperament. Mit einer erstaunlichen Unbekümmertheit ergeht er sich in den größten Formaten. Und er hat malerische Phantasie, sie auszufüllen. Seine relativ frühen Bilder — von 1912 bis etwa 1914 — die gern Berliner Motive aus dem Tiergarten, vom Wannsee, von der Peripherie der Großstadt behandeln, sind noch etwas schwankend in der Haltung und scheinen bald zum späten Corinth, bald zu Rösler oder Brockhusen zu neigen. Aber sie haben eine sympathische Frische. In den Bildern seit 1916, die zum größten Teil auf fernen Kriegsschauplätzen im Balkan, am Bosporus, am Tigris entstanden sind, macht sich das Bestreben geltend, das Impressionistische der ersten Schaffenszeit zu überwinden. Die Farbe schließt sich zu größeren Flächen zusammen und beruhigt sich in einem gobelinhaften Gesamtton. Das Einmalige und Zufällige des Natureindrucks wird ausgelöscht und eine expressive Monumentalität angestrebt. Nicht immer wird sie erreicht. Die Vereinfachung wirkt häufig mehr gewollt als wirklich empfunden, die Vergeistigung dringt nicht in die Tiefe, die Überwindung der Natur bleibt im Äußerlichen haften. So wirken die Landschaften nicht selten kulissenhaft, und die großen Panoramen wie Improvisationen eines genialen Regisseurs. Diese großen Formate wachsen zu glänzenden Dekorationen zusammen, nicht aber ins wahrhaft Monumentale. Der Weg dahin ist schwer. Aber der Neunundzwanzigjährige steht ja noch mitten im Schaffen. Eben jetzt macht sein Werk die entscheidende Krise durch. Man darf hoffen, daß er sie siegend überwindet, denn in manchem Bilde sind große Ansätze vorhanden: die »Balkangebirgslandschaft« von 1917 z. B., die in den Besitz eines bekannten Sammlers überging, gibt einen starken Begriff von der heroischen Felsenwelt Mazedoniens. Sie hat inneres Feuer, ist wuchtig aufgetürmt und vom Sturm der Leidenschaft durchbraust. Sie ist ein Pfand für des Künstlers fruchtbare Zukunft.

Nachdem anschließend an die Heckendorf-Ausstellung 260 Entwürfe aus dem Kriegsanleihe-Plakat-Wettbewerb des Vereins der Plakatfreunde E. V. zum Besten der Ludendorff-Spende gezeigt worden waren, wurde Ende Juli die 18. Sonderausstellung mit Gemälden und graphischen Arbeiten von Cesar Klein und Ludwig Meidner eröffnet. — Cesar Klein erweist sich in seinen starkfarbigen Gemälden als eine unserer glänzendsten dekorativen Begabungen. Er — offensichtlich ein inniger Verehrer Cézannes — hat ein sicheres Gefühl für die harmonische Auswägung der Farben und die architektonische Geschlossenheit des Bildaufbaues. Kultivierter Geschmack ist bei der Künstlergeneration von heute kaum noch zu finden, vielleicht ist er sogar schon ein wenig in Mißkredit geraten: — Klein besitzt ihn und er schafft damit Gemälde von saftiger, freudiger Schönheit, wie den »Hafen von Wismar«, den »Kanal« und die »Landschaft mit dem Regenbogen«, alle von 1917. Er hat das Zeug dazu, Wände auf eine moderne und dabei doch anmutige Art auszuschmücken. Seine Arbeiten für die Räume der »Neuen Berliner Gruppe« auf der Werkbund-Ausstellung in Köln[1]) haben damals ein lebhaftes Für und Wider entfesselt, das Marmorhaus-Kino in Berlin verdankt ihm seine Ausschmückung, der Mosaik-Fußboden im neuen Verwaltungsgebäude von Siemens und Halske wurde nach seinen Entwürfen ausgeführt und neuerdings hat er vier große Wandbilder vollendet, die zur Belebung des Vestibüls im Hause der Hofkunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin, dienen sollen. Am strahlendsten aber spricht sich sein starker Farbensinn in den funkelnden Glasfenstern aus, von denen ein besonders großes und schönes Stück mit Christus am Kreuz und Heiligen in der Kestner-Gesellschaft vorgeführt werden konnte.[2])

Neben ihm wirkt Ludwig Meidner ganz besonders explosiv und ungebärdig. Aus diesen flackernden, verkrampften, zuckenden Pinselstrichen schreit dieselbe aufgebäumte Ekstase, die seine literarischen Alarmrufe erfüllt.[3]) Weltuntergangsstimmung liegt über seinen von rasender Unrast zerrissenem Werk. Hier brausen Stürme der Leidenschaft, unter denen die Geschlossenheit der künstlerischen Form häufig ins Wanken gerät. Aber man spürt bei aller Maßlosigkeit und Wildheit dieses Temperaments die außerordentliche Begabung, die besonders in den Bildnissen bleibende Lösungen gefunden hat. Vor ihnen — den Selbstbildnissen, den Bildnissen Cohen (1913) und Wolfenstein (1915) und der grauenhaften Sektiererin (1916) — wird man gepackt von jener geheimnisvollen Dämonie, die aus diesen Köpfen hervorflammt, von diesem rätselhaften Ausdruck des Schicksalhaften, das der Künstler hellseherisch wie Kokoschka zu enthüllen vermag. Sicherlich ist bei Meidner einzelnes noch Laune, ins Leere geraste Geste, willkürliche Tollheit, aber im ganzen spürt man doch den Ernst und die Sehnsucht des verzückten Schwärmers, den apokalyptische Visionen ängstigen.

Nach diesem kurzen Rückblick auf die letzten Veranstaltungen der Kestner-Gesellschaft möchte es scheinen, als sei sie nur auf die neuesten Erscheinungen der Kunstentwicklung eingestellt. Allerdings ist sie der Ansicht, daß die jungen Schaffenden, die Kämpfer unserer Zeit, eher Förderung und Hilfe nötig haben als die »arrivierten« Größen, die von der Welle der Mode getragen werden, mehr der Unterstützung und Ermunterung bedürfen als die großen Meister, deren künstlerische Eroberungen Gemeingut des Volkes geworden sind. Heute, wie nie zuvor, ruht unsere Zukunft auf der Jugend. Aber die Kestner-Gesellschaft hat durch Wort und Tat immer wieder darauf hingewiesen, daß sie auf keine »Richtung« eingeschworen ist; und sie beweist es erneut durch die 19. Veranstaltung, mit der ihr zweites Arbeitsjahr abgeschlossen werden soll: Für den Monat September bereitet sie eine umfangreiche Ausstellung von Bildnisminiaturen aus norddeutschem Privatbesitz vor. Durch eine Beschränkung auf die niedersächsische Heimat (Hannover, Braunschweig, Lippe-Detmold, Schaumburg-Lippe, Oldenburg und Bremen) wird, wie es in der Einladung zur Beteiligung heißt, die Veranstaltung gegenüber den bisherigen größeren Miniaturen-Ausstellungen, die lediglich in Süddeutschland stattfanden oder sich — wie die Berliner Ausstellung von 1906 — stark auf süddeutschen und österreichischen Privatbesitz stützten, ganz besonderes Interesse beanspruchen dürfen. Einmal werden gewiß auf Grund gleichzeitig einsetzender lokaler Nachforschungen manche bisher unbekannte Miniaturmaler Niedersachsens ans Tageslicht gezogen oder schon bekannte Namen besser als bisher gewürdigt werden, dann aber wird endlich auch der norddeutsche Privatbesitz zeigen, daß man hier in alter wie in neuerer Zeit der Miniaturkunst die richtige Würdigung und Pflege hat zuteil werden lassen. Zeitlich sollen die aus Privatbesitz zusammenkommenden Bildnis-Miniaturen ebensowenig einer Beschränkung unterliegen wie ihrer Technik (Metalle, Perga-

1) Abb. Werkbundjahrbuch 1915. S. 61.

2) Abb. Werkbundjahrbuch 1915. S. 126.

3) Ludwig Meidner. Im Nacken das Sternemeer. Kurt Wolff Verlag.

ment, Elfenbein, Emaille, Porzellan), ihrer Verwendung (selbständiges Bild, Schmuck, Dosen, Taschenbücher u. a.) und ihrer Herkunft nach. Jedoch soll unbedingt darauf gesehen werden, daß nur wirklich künstlerische oder historisch wertvolle Arbeiten Berücksichtigung finden. Die Durchführung der Ausstellung, zu der ein reich illustrierter, in wissenschaftlicher Weise abgefaßter Katalog herausgegeben wird, liegt in den Händen des Herrn Direktor Dr. Brinckmann vom Kestner-Museum. Seinen Bemühungen ist es gelungen, daß außer zahlreichen Privatsammlern auch der Großherzog von Oldenburg, sowie die Fürsten von Schaumburg-Lippe und Lippe-Detmold ihre Beteiligung zugesagt haben. Ein kostbares Material wird in Hannover zusammenfließen.

Anschließend an die Miniatur-Ausstellung wird eine Sonderabteilung von Porträtsilhouetten zur Ausstellung gelangen, die sicherlich ebenso wie die Miniaturen die Freude der Kunstfreunde und das Interesse der Sammler erregen wird. *Dr. P. E. Küppers.*

Ausstellung bei Fred. Muller & Co. in Amsterdam. Zur Erinnerung an eine im Beginn des Jahres in ihren Verkaufsräumen veranstaltete Ausstellung hat die Firma Fred. Muller jetzt ein reich ausgestattetes Album mit trefflichen Reproduktionen nach den wichtigsten Bildern herausgegeben. Mehrere der Hauptmeister der holländischen Schule waren in dieser Ausstellung z. T. durch anerkannte Meisterwerke vertreten; einige der Bilder sind inzwischen aus dem Besitz der Firma in die Hände einiger holländischer Liebhaber übergegangen.

Von Rembrandt allein enthielt das Album vier Werke aus verschiedenen Perioden. Aus seiner frühesten, in der sich noch der Einfluß seiner Lehrmeister Pynas und Lastman bemerkbar macht, stammt ein kleinformatiges Breitbild: der siegreiche David bringt dem König Saul das abgeschlagene Haupt Goliaths (Hofstede de Groot Nr. 34), eine figurenreiche bunte Komposition. Es wurde zuerst von Hofstede de Groot in der wissenschaftlichen Literatur signalisiert (Onze Kunst 1909, wo auch Reproduktion). Zu dessen Ausführungen wäre noch hinzuzufügen, daß eine der Nebenfiguren, der orientalische Reiter im Vordergrund links in fast gleicher Haltung, mit in die Hüfte gestemmter Rechten, auf der späteren Radierung, die Taufe des Kämmerers (B. 98), vorkommt. Als Eeckhout war das Werk auf einer Auktion bei Robinson & Fisher am 18. Februar 1909 für einige Pfund versteigert worden; Heinemann in München hatte es dann eine Zeitlang besessen und in der Alten Pinakothek war es als Leihgabe ausgestellt gewesen; jetzt in der Sammlung August Janssen. Zeitlich folgt dann ein kleines Selbstbildnis, ein bisher unbekanntes Werk, der ganz en face gegebene Kopf von finsterem Ausdruck, mit modisch gestutztem Schnurrbartstreifen, in Komposition und Haltung dem Budapester Selbstbildnis nahe verwandt, von dem es sich aber durch den ganz anderen Ausdruck unterscheidet; es stammt wohl auch aus demselben Jahre (1630). Acht Jahre später ist das große Stilleben mit den toten Pfauen und dem kleinen Mädchen hinter der Fensterbank entstanden, das man schon 1898 auf der Rembrandt-Ausstellung bewundern konnte; damals war es aber von einer Schmutzschicht bedeckt, von der es jetzt befreit ist. Ein Vergleich der Reproduktion in dem Mullerschen Album mit der Abbildung in dem großen Werk von Bode läßt deutlich erkennen wie sehr das Gemälde durch diese leichte Reinigung gewonnen hat. Die Partie rechts mit dem aufgehängten Vogel, der Korb mit den Äpfeln und der Schatten des Kopfes auf der Fensterbank treten jetzt viel schärfer hervor; auch die Signatur ist jetzt deutlich lesbar. Das Werk befand sich früher in der Sammlung von W. Cartwright. Von Muller erwarb es Herr Chabot in Wassenaar, nachdem es einige Zeit im Museum Boymans in Rotterdam ausgestellt war. Noch später, aus der Mitte der vierziger Jahre, ist das schöne kleine Breitbild mit der Darstellung des Besuches Gottvaters und der Engel bei Abraham, 1646 datiert (16×22 cm). Hofstede de Groot war dieses Bild bei der Abfassung seines beschreibenden Verzeichnisses noch nicht bekannt; die unter seinen Nummern 1a und 2 nach alten Auktionskatalogen aufgeführten Darstellungen des gleichen Gegenstandes könnten sich auf das Mullersche Gemälde beziehen; und die Firma Fred. Muller nimmt denn auch die Indentität ihres Bildes mit diesen beiden Nummern an, die auf Grund des von Fr. Muller hinzugefügten Stammbaumes in ein Werk verschmolzen werden. — Der Gegenstand hat Rembrandt und auch seine Schüler des öfteren beschäftigt; verschiedene Einzelheiten kehren auch auf verschiedenen Arbeiten des Meisters in gleicher Weise wieder. Den mächtigen, breitastigen Baum in der Mitte hinter der Hauptfigur hat er von der Londoner Zeichnung mit den drei speisenden Orientalen (H. d. G. 926) entnommen, die selbst wieder auf eine persisch-indische Miniatur zurückgeht; diese Zeichnung ist die älteste Fassung des Motivs; sie wurde von Rembrandt auch für die viel spätere Radierung von 1656 (B. 29) verwendet. Eine andere Figur dieser Radierung, der seinen Gästen aufwartende Erzvater, stammt offenbar von dem Abraham des Mullerschen Gemäldes ab; auf der Radierung erscheint er nur demütiger und mehr greisenhaft-gebrechlich; auch der Typus ist ein wenig modifiziert; auf der Radierung wird Abraham mit einer niedrigen, flachen Stirn und einem runden Kopf dargestellt; auf dem Gemälde ist der Kopf dagegen viereckig und die Stirn hoch und gerade. Aber sonst sind Haltung und Anordnung sehr ähnlich, auch die Schenkkanne in der Rechten scheint dasselbe Modell zu sein. Einigermaßen abweichend von diesen drei Fassungen ist die Darstellung des nämlichen Vorgangs auf dem Petersburger Gemälde. Hier hat Rembrandt den glücklichen Fund der orientalischen Sitte, die Mahlzeit auf dem Boden hockend einzunehmen, wieder fahren gelassen und die Personen nach abendländischer Gepflogenheit um einen Tisch sitzend dargestellt; auch Abraham läßt er hier mit an der Tafel ansitzen. Merkwürdig ist hier, daß Abraham gerade die ehrwürdigste Gestalt ist, während der Gottvater vorstellende Jüngling daneben unbedeutend und wenig eindrucksvoll erscheint. Wirkungsvoller und dem Geist der biblischen Erzählung mehr entsprechend waren jedenfalls die drei andern Darstellungen. Was Auffassung und Komposition betrifft — man beachte die störenden Überschneidungen — stellt das Petersburger Gemälde einen Rückschritt dar, wenn es überhaupt als ein eigenhändiges Werk des Meisters zu gelten hat und nicht eine Schülerarbeit ist, wie von einem namhaften Kenner vermutet wird. Die schönste, in echt Rembrandtschem Geiste konzipierte und zugleich monumentalste Darstellung der Bewirtung bildet wohl das vor zwei Jahren vom Museum Boymans erworbene Werk Aert de Gelders, das Schmidt-Degener seinerzeit in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht hat.

Von Frans Hals zeigt das Album ein vollbezeichnetes lebensvolles, männliches Bildnis aus seiner Reifezeit, die lebensgroße Halbfigur eines sitzenden älteren Mannes, 1640 datiert; von seiner gelehrigen Schülerin Judith Leyster ein lustiges und frisches Werk, das in der Darstellung von ausgelassener Fröhlichkeit und, besonders in der Wiedergabe verschiedener Arten des Lachens, nicht hinter ähnlichen physiognomischen Studien ihres Meisters zurücksteht. Das Seitenstück zu diesem Gemälde, eine Gruppe rauchender junger Leute, das mit dem bekannten Monogramm be-

zeichnet ist, befand sich auch früher im Besitze der Firma Fred. Muller und wurde von ihr, wie so manches andere Werk, an den bekannten amerikanischen Sammler Johnson verkauft; die Abmessungen sind 88×73. Eine glänzende Probe von Jan Steens sinnen- und farbenfroher Kunst ist die große, aus 40 Personen bestehende Hochzeitsgesellschaft, die aus der Sammlung von König Leopold II. von Belgien stammt. Dieses Werk hat nichts zu tun mit dem im Antwerpener Museum bewahrten Hochzeitsfest, wie Hofstede de Groot in seinem beschreibenden Verzeichnis annimmt (Nr. 456); es ist ein ganz anderes Bild und zählt überdies nur 18 Figuren. Hofstede de Groot gibt auch die Maße des Bildes aus der Sammlung König Leopolds mit 57×73 unrichtig wieder; es mißt 68×86,5 cm.

Von holländischen Meistern bringt das Album dann noch eine Folge von 10 Veduten von Jan van der Heyden. Auch einige nichtholländische Werke hat das Album aufzuweisen. *M. D. H.*

Frankfurt a. M. Im Städelschen Institut findet z. Z. eine Ausstellung zum Andenken an den Maler **Carl Philipp Fohr** statt, dessen Todestag sich am 29. Juni zum hundertsten Male jährte. Der frühe Tod des Künstlers — er ertrank beim Baden im Tiber in Rom — muß als ein wirklich großer Verlust für die deutsche Kunst betrachtet werden, da er Eigenschaften in sich verkörperte, die in jener Zeit sich kaum wieder in dieser Vereinigung fanden. Vor allen Dingen ist bemerkenswert eine weitgehende Unbefangenheit in seinem Schaffen, die wohl darin ihren Hauptgrund hat, daß der am 26. November 1795 in Heidelberg geborene und in kleinen Verhältnissen aufgewachsene Künstler durch keinen eigentlich akademischen Unterricht hindurchgegangen ist. In Heidelberg von dem Vater Carl Rottmanns in die ersten Anfangsgründe der Kunst eingeführt, siedelte er 1810 nach Darmstadt über, wo er bald in der Großherzogin Wilhelmine von Baden-Durlach eine einsichtsvolle Gönnerin fand, die ihm die weiteren Wege ebnete. Von früh an ist sein Interesse wesentlich auf die Landschaft gerichtet, die er mit außerordentlicher Treue, dabei aber mit zartestem poetischen Sinn auffaßt. Die Umgebung Heidelbergs sowohl wie Darmstadts gewährten diesem Trieb ja genügend Nahrung, und Zeichnungen wie Hirschhorn a. N. oder die Strahlenburg bei Schriesheim u. a. m. bieten dafür vollgültiges Zeugnis. Dem Individuellen in Natur und Menschenleben widmet er ein um diese Zeit ungemein seltenes ausdauerndes Interesse, mag es eine Burgruine oder eine charakteristische Baumform sein oder etwa eine Wirtsstube mit politisierenden Bauern, eine Wachtstubenszene, eine Prügelei, eine Wachtparade von Spießbürgern usw. Geringere Neigung dagegen zog ihn zum Porträt, doch hat er das Aussehen seiner Freunde, deren auch er in schwärmerischem Freundschaftskultus nicht wenige gehabt hat, gern in breiter Federzeichnung in Kupferstichmanier festgehalten; u. a. Rückert, Karl Sand, den Mörder Kotzebues, u. a. m. Interessant sind seine mehrfachen Versuche, die fröhliche Tafelrunde im Café Greco in Zeichnungen festzuhalten, wo wir Cornelius, Veit, Overbeck, J. A. Koch, Platner, v. Rhoden u. a. m. erkennen.

Nach Rom war er im Herbst 1816 gekommen; ein Jahr vorher hatte er von München aus schon eine sechswöchentliche Wanderung über die Alpen gemacht, die ihn bis Verona und Venedig führte. 70 prächtige Aquarelle waren die künstlerische Ausbeute dieser Wanderung, die ihn bereits als Meister der Landschaft zeigen. Der Winteraufenthalt in München und das Akademiestudium unter Langer befriedigten ihn nicht. Aber auch Rom übte keinen grundstürzenden Einfluß auf ihn aus. Die Antike berührte ihn ebensowenig stärker wie es die mittelalterlichchristliche Malerei der Boisserée-Sammlung in Heidelberg getan hatte; ebenso blieb er seinem protestantischen Bekenntnis treu. Lebhafter dagegen interessierte ihn als Stoff das profane Mittelalter; romantische Themen verschiedener Art und vor allem ein großgedachter Triptychon-Entwurf mit Siegfrieds Tod (Städelsches Institut) geben davon Zeugnis. An einem Entwurf »Hagen und die Donaunixen« hat er noch am Tage seines Todes gearbeitet; entwickelter als der Entwurf des Städelschen Instituts ist eine wohl wenig bekannte Fassung aus dem Besitz von Frau von Humboldt in Schloß Tegel.

Wie so viele Künstler seiner Zeit und so viele deutsche aller Zeiten, hat er in seinen Zeichnungen und Aquarellen sein Bestes gegeben. Seine Ölgemälde sind nicht zahlreich gewesen, und nur zwei sind bisher wieder aufgetaucht. Die eine, aus dem Besitz J. D. Passavants in den des Städelschen Instituts übergegangen, stellt die Wasserfälle von Tivoli dar; größer in der Anschauung ist die für Fohrs Gönnerin gemalte und vom Großherzog von Hessen zur Ausstellung hergeliehene »romantische Landschaft« in ihrer reicheren Gliederung und mannigfaltiger abgestuften Färbung.

Wir wissen von Fohr verhältnismäßig viel dadurch, daß Freundestreue für sein Andenken über das Grab hinaus gesorgt hat. 1823 erschien, von seinem väterlichen Freunde Prof. Dr. Ph. D. Dieffenbach verfaßt, sein Leben (Darmstadt, J. W. Heyer). Das Büchlein war längst vergriffen und ist jetzt von Rudolf Schrey, mit einer warmherzigen Einleitung von P. F. Schmidt versehen, neu herausgegeben (Verlag von Voigtländer-Tetzner).

NEKROLOGE

Anfang Juni fiel an der Westfront der Frankfurter Architekt **Carl F. W. Leonhardt,** einer der fähigsten und zukunftsreichsten Frankfurter Architekten. Geboren 1882, wandte er sich ursprünglich der Malerei zu, besuchte dann aber die Technische Hochschule zu Karlsruhe (seit 1900) und führte bald darauf schon einige Villenneubauten in Frankfurt aus, das er nach Abschluß seiner Studien zum Aufenthaltsort wählte. Von ihm rührt u. a. der Neubau der Lukaskirche — deren malerische Ausschmückung durch W. Steinhausen übrigens bald beendigt sein wird — und der Friedenskirche her. Viel Beachtung fand auch der sachlich und klar aus der Besonderheit der Aufgabe entwickelte Bau der elektrotechnischen Firma Voigt & Höffner. Bei der Konkurrenz für den Neubau der Alten Brücke wurde sein Entwurf preisgekrönt; die Ausführung sollte in Zusammenarbeit mit den gleichfalls preisgekrönten Architekten Heberer und von Hoven erfolgen. In diesen letzten Werken zeigte sich ein starkes Hervortreten strenger Sachlichkeit, das auch für die Zukunft noch vieles versprach.

PERSONALIEN

Der Lübeckische Senat hat dem Maler **Linde-Walther** den Titel Professor verliehen.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 42. 13. September 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE ZERSTÖRUNG DER GROSSEN KIRCHLICHEN BAUDENKMÄLER AN DER WESTFRONT

In dem Zustand der großen Baudenkmäler an der Westfront sind im Laufe der letzten zwölf Monate so große und eingreifende, für die ganze Kunstwelt so schmerzliche Veränderungen eingetreten, daß es als eine Notwendigkeit erscheint, diese Tatsachen auch an dieser Stelle für die Fachgenossen in einer vorläufigen Gestalt festzulegen. Was durch die oberste Heeresleitung in den Heeresberichten, Funksprüchen und Wolffschen Telegrammen mitgeteilt ist, was unter Benutzung amtlichen Materials oder im amtlichen Auftrage in Broschürenform gesagt war, was endlich die Tagespresse gebracht hat, droht in der Hochflut der Einzeldokumente unterzugehen, deren Bewältigung heute schon der Historiker des Krieges kaum mehr gewachsen ist. Nach dem Kriege soll in anderer und umfassenderer Form dies Thema seine Darstellung von deutscher und österreichischer Seite finden. Hier seien nur die Fakta vorgelegt. Es ist eine lange, erschütternde Verlustliste — und die hier gegebenen Namen treffen dabei ausschließlich doch nur die großen, die für die Kunstgeschichte wichtigsten Monumente, die Bauten, um die sich die übrigen gruppieren; auf die Aufzählung der kleineren muß hier von vornherein verzichtet werden.

Je länger dieser Krieg andauert, um so mehr wächst automatisch die Zahl der Zerstörungen — und blutenden Herzens, aber mit gebundenen Händen müssen wir zusehen, wie die Zone der Verwüstungen sich immer mehr vergrößert und wie der eherne Fuß des Krieges neben unersetzlichen Menschenleben auch immer neue unersetzliche Kunstwerke zu Boden tritt. Man stelle sich vor, daß die Westfront im ganzen etwa 400 km lang ist und daß im Durchschnitt gerechnet ein Streifen von 60 km Tiefe beiderseits der sich hin und her schiebenden äußersten Grabenlinie zerstört ist. Das gibt eine Vernichtungszone von insgesamt 24000 qkm des besten Bodens Frankreichs und Belgiens, des dichtest bevölkerten, des wichtigsten historischen Gebietes, auf dem eng gedrängt alte Städte und Bischofsitze standen, das durch die größte Zahl von kirchlichen und profanen Denkmälern ausgezeichnet war.

Von Westflandern zieht sich diese Linie quer durch die alte Pikardie und Champagne nach Lothringen — sie schneidet die fruchtbarsten Teile der Départements Nord, Pas de Calais, Somme, Oise, Aisne, Marne, Meuse heraus. Wo die Linie hin und her geschoben worden ist und auf den blutgedüngten Schlachtfeldern der Entscheidungskämpfe ein versumpftes Trichterfeld, wo der Boden zerrissen, eingeebnet, völlig verwandelt ist, wo zersplitterte Baumstämme an ragende Wälder erinnern, die alten Markierungen verloren scheinen und wo jedes Menschenwerk und jeder Bau von Menschenhand zu unerkennbaren Trümmern zusammengeschossen ist. In den bekannten Orten der Sommeschlachten, der Flandernschlachten, der Champagneschlachten ist oft kaum der Platz mehr zu bezeichnen, wo einst die Kirche gestanden hat. Ein totes Land, dessen Geist erschlagen ist, zuletzt das Nichts, das Schweigen, selbst das Aufhören der Landschaft in ihrem alten Aufbau.

Nicht die Schuldfrage soll hier aufgeworfen werden, die in den leidenschaftlichen und aufgeregten Erörterungen unserer Gegner eine solche Rolle spielt — über diese Einzelfrage wie über das Kriegsthema selbst. Wenn der Blitz von Wolke zu Wolke überschlägt, fragt man, von wo der elektrische Entladungsfunke ausgegangen ist? Nicht um den törichten Vorwurf der blindwütigen Barbarei zurückzugeben, sondern um die furchtbare Notwendigkeit des Krieges zu zeigen, deren unerbittlicher Logik sich die Stimmen der Entente auf jede Weise zu entziehen trachten, ist es notwendig gewesen, festzustellen, was im Osten die Russen, was im Westen die Franzosen und neben ihnen die Engländer und Belgier in der Kampflinie und hinter der Kampffront zerstört haben, haben zerstören müssen. Die grausame Ironie der Geschichte hat es in ihrer tragischen Gerechtigkeit gefügt, daß bei dem Fortschreiten der Kämpfe an der Westfront Engländer, Belgier und Franzosen, die ersten als schon längst mißtrauisch betrachtete rücksichtslose Gäste auf dem festländischen Boden, die letzteren im eigenen Lande, durch die gleiche Kriegsnotwendigkeit wie wir gezwungen worden sind, die ehrwürdigsten Baudenkmäler und kostbare Kunstwerke in der Frontlinie zu

Der obenstehende zusammenfassende Bericht schließt sich an die früheren Referate desselben Autors in der Kunstchronik an (Über den Zustand der Kunstdenkmäler in Belgien und Frankreich im Jahrgang 1914/15, N. F. XXVI, Nrn. 9, 10, 17; Über die Kunstdenkmäler an der Ostfront im Jahrgang 1915/16, N. F. XXVII, Nr. 13) und ergänzt zugleich die Ausführungen in dem Sonderheft der Zeitschrift für bildende Kunst 1916, N. F. XXVII, Heft 3, über den Zustand der Baudenkmäler an der Westfront. Der Verfasser, Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. phil. Dr. ing. h. c. Clemen, ist seit dem Herbst 1914 durch die Oberste Heeresleitung mit der Feststellung des Zustandes der Baudenkmäler im Operations- und Etappengebiet und der Wahrnehmung der Interessen der Denkmalpflege an ihnen betraut.

Die Redaktion.

vernichten und zu gefährden. Während sie aber ihre Zeitungen und Zeitschriften erfüllen mit Klagen über die von uns veranlaßten Zerstörungen, und während die französische Regierung einen geharnischten Protest nach dem anderen erläßt unter voller Verschweigung eben des Moments der militärischen Notwendigkeit, ist von all dem, was die französischen und englischen Granaten selbst in dieser Zone zerstört haben, überhaupt nicht die Rede. Die Masse der durch unsere Gegner dem Boden gleich gemachten Ortschaften, der zerschossenen Kirchen und Schlösser ist dabei so gewaltig, daß sie der Zahl der durch unsere Kriegshandlungen vernichteten Orte längst die Wage hält.[1])

An erster Stelle unter den innerhalb der letzten zwölf Monate an der Westfront zerstörten Baudenkmälern ist die Kathedrale von St. Quentin zu nennen. Die Bezeichnung Basilika ist ihr erst 1876 durch den Papst Pius IX. verliehen worden; den Namen der Kathedrale hat ihr die lebendige Überlieferung gegeben, auch wenn sie nie einen Bischofsitz barg. Neben der Kathedrale von Amiens stellte die Kollegialkirche von St. Quentin weitaus das bedeutendste architektonische Denkmal dar, das sich die Gotik im Gebiet der nördlichen Pikardie geschaffen hatte. Dabei hat für das System des Inneren am stärksten die Kathedrale von Reims eingewirkt, aber auch die Motive älterer Bauten sind benutzt worden. In der sorgfältigen Abwägung der Verhältnisse des Inneren, vor allem im Ausgleich zwischen den Arkaden und dem Obergaden, steht die Basilika neben den Domen von Amiens und Köln. Eine viel zu geringe Rolle spielte der Bau, der an Großartigkeit der Raumwirkung sich mit Amiens und Reims messen konnte, in der Geschichte der Gotik — Schuld trug vielleicht die Tatsache, daß jede größere Monographie fehlte. Das von dem gelehrten Forscher J. Hachet seit Jahren vorbereitete Werk über die Kathedrale ist nicht zustande gekommen, und es ist jetzt vielleicht für immer unmöglich gemacht; dafür hat der Franziskanerpater Professor Dr. Raymund Dreiling, der fast drei Jahre in St. Quentin lag, ihr während des Krieges eine in schon zweiter, erweiterter Auflage vorliegende Darstellung als den Versuch einer ersten kunsthistorischen Würdigung gewidmet. In einzelnen Absätzen ist die Ostpartie der Kollegialkirche vollendet, bis am 2. September 1257 in Gegenwart König Ludwigs des Heiligen der Chor eingeweiht ward; aber während des ganzen 14. und 15. Jahrhunderts wurde an dem Langhaus weitergebaut, so daß der Bau ein förmliches Lehrbuch zur Geschichte der nordfranzösischen Gotik bis zu den reichsten Formen des üppigsten Style flamboyant darstellte.

Wer den Riesenbau der Basilika des heiligen Quentinus, der wie eine ungeheure Arche, wie ein riesiges gestrandetes Schiff über dem Häusermeer der jetzt verlassenen Stadt lag, aus Friedenszeiten kannte und damals schon erschrocken vor der Vernachlässigung des reichen Außenbaues stand, die wie ein Paradigma zu der Anklageschrift von Maurice Barrès »La grande pitié des églises de France« den nach Frankreich Fahrenden unmittelbar hinter der Grenze empfing — wer dann während des Krieges das von uns sorgsam geschonte und geschützte Denkmal immer wieder bewundert hat, der wird tief ergriffen den raschen Verfall der Kathedrale verfolgt haben. Seit dem 7. April 1917 lag St. Quentin unter dem schweren Feuer der Gegner, von Norden der Engländer, von Süden der Franzosen. Schon im Juni 1917 hatte ich in einem offiziellen Bericht festgestellt, daß der Außenbau bereits von etwa fünfzig Volltreffern getroffen war und daß diese Treffer überwiegend auf der Südseite lagen, also von der französischen Front herrühren mußten. Damals schon war der Westbau, war die große Rose im südlichen Querschiff, war das Strebesystem der Südseite vielfach zerrissen. Am 15. August 1917 ist dann im Laufe der seit Ende Juli verstärkten Beschießung das Dach der Kathedrale in Flammen aufgegangen, der Dachstuhl ist ausgebrannt. Es schien, als ob zunächst das Innere noch gerettet werden könnte; noch hielten die Gewölbe, noch standen, wie bei der Kathedrale von Reims, nach dem Brande die Giebel der Kreuzarme aufrecht. Aber die »große Verfallene«, »la grande délabrée«, wie die Franzosen sie genannt, bewies auch hier, wie ungesund, wie durch mangelnde Baupflege geschwächt ihre innere Struktur war. Unter dem Einfluß der Witterung wie des fortschreitenden Bombardements ist schon im September das Gewölbe im Querschiff eingestürzt. Das Gewölbe des Chorhauses folgte nach. Die Ende Dezember mit erneuter Wut einsetzende Beschießung hat dann am 17. Januar das ganze Gewölbe im Chorabschluß zum Zusammenbruch gebracht, das auch die Gewölbeanfänger mit in die Tiefe gerissen hat. Das Gewölbe im Langhaus wies damals schon große Löcher auf. Bei dem letzten Bombardement durch den Gegner vor unserer großen Offensive ist dann im dritten Joch im Langhaus das Gewölbe völlig eingestürzt, im zweiten Joch wiesen die Kappen große Durchschläge auf, die Rippen sind gelockert. Die letzten Monate haben dann noch weitere Kappen der Gewölbe herunterbrechen gesehen. Der Einschlag von Volltreffern schweren Kalibers hat im Innern in die Ostwand des nördlichen Hauptkreuzarmes noch eine mächtige Bresche gerissen; der Bogenscheitel, das ganze Triforium sind hier herausgeschlagen. Im Chorhaus ist eines der Südfenster mit dem ganzen Stabwerk völlig herausgerissen, die Rose im südlichen Querschiff ist zerstört. In den schmalen östlichen Quer-

1) Ausführlich hierüber die Veröffentlichung: Zerstörte Kunstdenkmäler an der Westfront. Im amtlichen Auftrage zusammengestellt (von Paul Clemen), Berlin, 1. u. 2. Aufl. Zugleich in französischer, holländischer, dänischer, schwedischer, polnischer Übersetzung. — Joseph Sauer, Die Zerstörung von Kirchen und Kunstdenkmälern an der Westfront, Freiburg 1917. Zugleich in französischer Übersetzung. Über die Zerstörung der großen kunstgeschichtlichen Denkmäler an der Westfront und den Anteil der Engländer und Franzosen daran habe ich eingehend in großen Tageszeitungen berichtet: St. Quentin und Reims: Kölnische Zeitung vom 10. und 11. August 1917. — St. Quentin—Noyon—Montdidier—Laon: Frankfurter Zeitung vom 13. Juni 1918. — Die Zerstörung von Soissons: Berliner Tageblatt vom 1. August 1918.

schiffen sind nicht nur die Gewölbe zusammengebrochen, auch die über dem Chorumgang errichteten feinen freistehenden Brüstungen nach dem Hochchor hin sind durchgeschlagen, das nördliche Seitenschiff zeigt nach Westen hin eine große klaffende Öffnung.

Im Äußeren ist vor allem die West- und Südseite hart mitgenommen. Der unvollendete Westturm ist in seinem Renaissanceaufsatz von der Westseite her schwer getroffen, der Giebel ist von Granaten aller Kaliber völlig zermürbt, die große Strebemauer auf der Südseite, die den Westturm zu halten scheint, ist durchgerissen, von dem Strebesystem sind auf der Südseite sechs Pfeiler in ihren oberen Teilen schwer getroffen. Auf der Nordseite sind zwei Strebepfeiler in ihrem unteren Teil zertrümmert, das erste Strebesystem von Westen her ist fast völlig zerstört. Die Giebel der Kreuzarme, die im Dezember noch zur Hälfte aufrecht standen, sind zuzammengestürzt, von dem südlichen Querschiff ist die Südwestecke weggeschlagen. Ein wüster Trümmerhaufen füllt das Innere, auf das Schuttgebirge stürzen fortgesetzt noch Stücke von der Wölbung herab.[1])

Von den in und um die Kathedrale gefallenen Ausbläsern sind dabei mehr als die Hälfte französischen Ursprungs. Es ist nicht nur das letzte Bombardement durch die englische Artillerie, das das Zentrum der Altstadt und die unglücklichen fast ganz vernichteten Vorstädte zum Ziel genommen hat, nein, die französische Artillerie hat an dieser Zerstörung der Kathedrale von Anfang an ihren gemessenen Anteil. Auch die Martinskirche ist von Granaten zerrissen. Von der malerischen barocken Kirche an der Rue de la Sellerie ist der ganze Chor und das südliche Seitenschiff weggerissen, das Gewölbe ist zusammengebrochen. Das Palais de Fervaques, der Justizpalast, das Werk des Architekten Malgras, hat an der Front und zumal im rechten Seitenrisalit in seiner Sandstein-Prunkfassade schwer durch Volltreffer gelitten. Während das Dach durch Granaten und Schrapnells durchgeschlagen, die Bibliothek im Obergeschoß des rechten Flügels völlig zerstört, die Wölbung im großen Festsaal zum Einsturz gebracht ist, ist das benachbarte spätgotische Rathaus mit seiner zierlichen Fassade von 1509 fast wie durch ein Wunder erhalten, nur die Front hat ein paar Treffer erhalten, die in einem der reichen Giebel die Rose zerschlagen, von einem anderen Giebel die Spitze weggerissen haben.

Noch während die Beschießung im Gange war, hat das zuständige deutsche Armee-Oberkommando im Frühjahr 1917 unter der Leitung von deutschen Kunsthistorikern die kostbaren frühgotischen Glasgemälde aus der mittleren der Chorkapellen und die wertvollsten spätgotischen und Renaissancefenster aus dem Obergaden und den Querschiffen herausnehmen lassen — sie sind mit den Schätzen des städtischen Museums und des Museum Lecuyer nach Maubeuge abgeführt worden, wo sie jetzt in einem mit erlesenem Geschmack hergerichteten kleinen Museum untergebracht sind, über das in diesem Blatt schon früher berichtet worden ist.

St. Quentin steht jetzt außer Reichweite der französischen Geschütze. Dafür hat sich aber die Wut des Feindes konzentriert auf eine andere an kostbaren historischen Denkmälern überreiche Stadt an der Linie der Oise, auf Noyon. Seit Anfang Mai lag das Zerstörungsfeuer der französischen Artillerie, die ihre Batterien unmittelbar südlich und westlich von der Stadt aufgestellt hat, auf der unglücklichen Stadt, die wir im Frühjahr 1917 bei dem so glänzend durchgeführten Rückzug auf die Siegfriedstellung ausdrücklich, trotz der daraus für uns entstehenden Gefahr, mit ihrer Kathedrale völlig geschont hatten — seit wir die Front wieder bis vor Noyon zurückgenommen hatten, war die Stadt ein zweites Mal der französischen Beschießung ausgesetzt. Ganz ziellos und scheinbar systemlos haben die Franzosen dabei aus allen Kalibern auf alle Teile der Stadt geschossen. Das Feuer war aber vor allem auf die Kathedrale und den nahen Markt konzentriert.

In der Geschichte der französischen Frühgotik ist die Kathedrale von Noyon ein Denkmal, das ganz ohne Parallele dasteht. Da von dem frühgotischen Bau der Abteikirche von St. Denis nur Teile erhalten sind, ist Notre Dame von Noyon doch eigentlich das älteste geschlossene gotische Bauwerk in größtem Maßstab, das vollständig auf uns gekommen ist, von dem Bischof Balduin II., einem Freunde des Abtes Suger von St. Denis, schon 1152 begonnen. Noyon entwickelt am frühesten entschlossen und bewußt jenen Pleonasmus der inneren Gliederung: über den Arkaden ein großes Emporengeschoß und darüber noch das Triforium und der Obergaden, jenes Motiv, das dann in großartiger Monumentalität die Kathedrale von Laon übernommen hat, das aber auch in dem Dom zu Limburg a. d. Lahn auf deutschem Boden weiterlebt. Ganz archaische Motive — die im Halbkreis geschlossenen Kreuzarme erinnern an die Kathedrale von Tournai, deren Bistum bis in das 12. Jahrhundert von Noyon abhängig war — verbinden sich mit Versuchen, den Druck der Mauermassen in einer ganz neuen kühnen Art aufzunehmen. Von einer unvergeßlichen wuchtigen Größe sind hier die mächtigen, der Westfront vorgesetzten Strebepfeiler. Zwischen ihnen liegt eingebettet und eingeschlossen die Vorhalle, einst eines der frühesten Hauptwerke der französischen Kathedralplastik mit drei überreichen Portalen, deren ganzer Skulpturenschmuck aber in der französischen Revolution bis auf den Grund abgeschlagen und weggekratzt ist. Dieses erlesene Wunderwerk der frühen Gotik ist schon Anfang Mai in Brand geschossen worden. Der Brand hat auch den Dachstuhl verzehrt, der vollständig zusammengebrochen ist. Die beiden mächtigen Türme der Westfront haben ihre Hauben verloren, der Südturm ist im Innern ausgebrannt, die Feuersbrunst ist nach innen geschlagen, hat auch die Orgelbühne mit

1) Raymund Dreiling, Die Basilika von St. Quentin und ihr Charakter, St. Quentin 1916. Über die Einzelheiten der Zerstörung Derselbe, Geschicke der Basilika von St. Quentin im Weltkrieg und in der Forschung, 1917. — (Paul Clemen) Die Zerstörung der Kathedrale von St. Quentin, im amtlichen Auftrage zusammengestellt, Berlin 1917. Zugleich in französischer Übersetzung.

ihrem schönen Orgelgehäuse verzehrt und die Wände hier ausgeglüht. Eine Anzahl von Volltreffern hat die Westfront getroffen, zumal der Südturm ist schwer mitgenommen; die eine Ecke ist weggeschlagen. Im Mittelschiff ist das Gewölbe im ersten und zweiten Joch durchgeschlagen, im nördlichen Querschiff ist das Gewölbe im Chorabschluß an zwei Kappen zerstört. Das südliche Querschiff weist von Osten her große Breschen auf. Eine der südlichen Kapellen des Chorabschlusses ist durchgeschlagen, dazu sind in dem entzückenden, in dem reichsten Maßwerk ausgeführten Kreuzgang die Wände im ersten und dritten Joch zertrümmert, ein Fenstercouronnement ist völlig zerstört. Die Außenwand des Quadrums nach Norden hat drei schwere Treffer bekommen. Die Kapitelsbibliothek, die neben dem Chor der Kathedrale in einem feingegliederten alten Fachwerkbau untergebracht war, ist der Zerstörung preisgegeben, ein Volltreffer hat die Decke durchgeschlagen, das Dach zerstört, die Fenster sind längst durch den Luftdruck zerplatzt. Auch das malerische Rathaus mit seiner reizenden Mischung von Spätgotik und Frührenaissance ist völlig ausgebrannt, das Innere ist ganz zusammengestürzt, die Fassade schwer getroffen. Selbst das schöne Brunnendenkmal vor dem Rathaus vom Jahre 1770 ist in seinem Skulpturenschmuck durch ein paar Treffer schwer beschädigt. Das ganze Zentrum der Stadt ist vollständig zerstört, die Ruine der Kathedrale erhob sich bis zu dem letzten Tage, an dem wir in Noyon weilten, über einer von den Franzosen geschaffenen riesigen Trümmerstätte. Bis zuletzt lag die Stadt »unter dem schwersten Feuer der Franzosen«, wie noch einmal der deutsche Heeresbericht unter dem 29. August meldete.

Ein unersetzlicher Verlust für die französische Kunstgeschichte des ausgehenden 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts ist die völlige Zerstörung der reichen spätgotischen Kirchenbauten zu Roye, Péronne, Bapaume, Montdidier, die sämtlich den feindlichen Granaten zum Opfer gefallen sind. Ein ganz wesentliches Kapitel der französischen Architekturgeschichte ist damit seiner wichtigsten Urkunden beraubt. Diese Bauten bildeten eine geschlossene Gruppe, die sich nach Norden bis Abbéville erstreckte. Die Kirche St. Pierre zu Roye am Ende des 15. Jahrhunderts (der Hochchor trug die Jahreszahl 1488, das Schiff die Zahl 1494) im Anschluß an die ältere romanische Fassade (übrigens im wesentlichen der Restauration von 1866 entstammend) errichtet als eine meisterhaft geschlossene Baugruppe, in der die reichsten Formen der spätesten Gotik schon mit entzückenden Motiven und Zutaten der französischen Frührenaissance gemischt waren, ist, nachdem der Vierungsturm schon von uns niedergelegt war, durch die Franzosen völlig zerschossen worden. Dabei sind auch in den Fenstern der Seitenschiffe und im Chor die entzückenden und glänzenden Frührenaissanceglasfenster zugrunde gegangen, die um 1510 entstanden waren — reichbewegte vielfigurige Gruppen, auch ikonographisch sehr wichtig, die uns wenigstens in der Publikation von Ch. Duhamel-Decéjean in dem zweiten Bande des großen Prachtwerkes La Picardie historique et monumentale erhalten sind. Bei den letzten Kämpfen um Roye ist nun auch der Unterbau des Vierungsturmes völlig eingestürzt, der Chor, der Oberteil der Westfront sind zusammengebrochen, die Kirche ist unwiederbringlich vernichtet und dazu ist jetzt auch noch das Rathaus völlig zusammengefallen. Auch Péronne ist gewesen. Die ganze, an malerischen Schönheiten so reiche, am Somme-Ufer lang ausgestreckte Stadt mit ihren nach der Flußniederung herunterkletternden Straßen, mit ihrer Kathedrale, ihrem Schloß, den alten Stadttoren — ist gewesen. Die Kirche St. Jean, ein mächtiger spätgotischer Hallenbau von vier Joch Länge mit einer ziemlich geschlossenen, durch ein reiches Portal im Style flamboyant unterbrochenen Fassade, ist schon im Jahre 1916 und im Winter auf 1917 ein Opfer der Beschießung durch die feindliche Artillerie geworden. Der an der Nordseite aufsteigende und den Marktplatz beherrschende Turm, der monatelang ein Ziel der englischen Granaten war, liegt am Boden; im Rathaus ist der schöne, auf Arkaden ruhende Renaissancebau zerschossen. In Bapaume ist ebenso die große spätgotische Kirche, ein merkwürdiger dreischiffiger Hallenbau mit tiefen Seitenkapellen und zweischiffigem Querschiff, ganz vernichtet, die Außenmauern sind zum großen Teil zusammengebrochen, ein ungeheurer Trümmerhaufen erfüllt das Innere. Der großartige monumentale Bau ist von englischen Granaten förmlich überschüttet worden; er bietet jetzt eines der schauerlichsten Bilder wilder Verwüstung. Auch der schöne Spätrenaissancebau des Rathauses vom Jahre 1610 ist ganz zerschossen.

An der äußersten Westfront war es Montdidier, das vom Beginn der letzten Frühjahrsoffensive an bis zu den letzten schweren Kämpfen in der ersten Augusthälfte das Feuer des Gegners auf sich konzentriert hatte. Auch hier sind es wieder zwei der schönsten spätgotischen Kirchenbauten, St. Pierre und St. Sépulcre, die als Opfer gefallen sind. Die mächtige Kirchenanlage von St. Pierre, die schon 1475 begonnen war, hatte erst 1538 durch Chapron, den maître-maçon an der Kathedrale von Beauvais, ihr überreiches, von zwei achtseitigen Türmchen flankiertes, von einer zierlichen Galerie überhöhtes Portal erhalten, das in den feinen Grüppchen, den Baldachinen und den Ranken in den Gewänden an die Skulpturen von Beauvais erinnerte. Die ganze Kirche ist zusammengeschossen, der Turm zusammengestürzt, die Front, der Portalbau sind zerschmettert. Im Innern sind auch die wunderbaren Renaissanceglasgemälde von 1510 und 1552 vernichtet. Zum Schutz gegen unsere drohende Beschießung waren die beiden großen Sarkophage im Inneren, darunter das kostbare frühgotische Grabmal des Raoul de Vaillant, Grafen von Crepy und Montdidier, unter Sandsackpackungen geschützt worden: es waren die Franzosen, die jetzt ohne jede Rücksicht das ganze Bauwerk mit allen seinen Denkmälern dazu der Zerstörung preisgegeben hatten. Und ebenso ist die im Anfang des 16. Jahrhunderts begonnene und 1519 geweihte Kirche St.

Sépulcre völlig vernichtet worden, der graziöse, St. Pierre nachgebildete Portalbau ist eingestürzt, die flankierenden Ecktürme sind zusammengeschossen, die Renaissance- und Barockschätze des Inneren sind zum größten Teil zerstört. Im Augenblick der Räumung war Montdidier nur noch ein einziges erschütterndes Trümmermeer.

Eine ganze Tragödie ist das Schicksal von Soissons geworden. Am 28. Mai hatten unsere Truppen die hartumkämpfte, schwerbeschossene Stadt mit stürmender Hand genommen. Seit dem 29. Mai lag wütendes Artilleriefeuer der zurückgedrängten Franzosen auf der Stadt: das Zentrum wie die Kathedrale wurden am 30. Mai in Flammen geschossen, da die vorhandenen Löschvorrichtungen alle versagten, haben unsere Pioniere durch Sprengungen der weiteren Ausbreitung der Feuersbrunst wehren müssen. Seitdem ist kein Tag ohne Beschießung vergangen. Bis zu 400 Granaten sind an einem Tage auf die Stadt gefallen. Am Morgen des 18. Juli hat die Fochsche Gegenoffensive mit einem sich immer mehr steigernden Trommelfeuer auf die Stadt, zumal auf den Teil zwischen Kathedrale und Stadthaus, auf die Brücken und die Nordausgänge eingesetzt — ich habe erst in den ersten Nachmittagsstunden die Stadt verlassen, die schon von den Etappentruppen geräumt war, nachdem ich noch die neuen Einschläge der französischen Granaten festgestellt hatte. Seitdem hat Soissons während der Großschlachttage im Juli weiter unter dem heftigen Feuer gelegen — und die französische Artillerie hat das von uns während dreier Kriegsjahre begonnene Werk der Zerstörung vollendet. Nur um auch hier die erschütternde Notwendigkeit der Kriegsführung zu zeigen, müssen wir diese Tatsache feststellen. An Ypern, Arras, Reims, das wir zu zerschießen gezwungen wurden, an Noyon, St. Quentin, Montdidier, die ausschließlich durch die feindlichen Granaten vernichtet sind, reiht sich nun Soissons an, dessen Zerstörung von uns notgedrungen und von dem Gegner fahrlässig begonnen ist, dessen Untergang dann durch die wahllos auf die Stadt geworfenen feindlichen Granaten besiegelt ward, — und das wir jetzt wieder unsererseits, seit es erneut ein Stützpunkt der französischen Front geworden ist, zu beschießen gezwungen sind. Nur voll tiefer Wehmut und stummen Schmerzes können wir die Agonie der stolzen Stadt verfolgen. Zwei Jahrtausende französischer Geschichte waren mit ihr verknüpft. Es ist die Stätte, die nach einer melancholischen Schilderung Viktor Hugos Cäsar siegen, Chlodwig regieren, Napoleon zusammenbrechen sah. Hier hatte die Hauptstadt der Suessonen gestanden, in der Abtei St. Médard hatte der große Abälard gebüßt, in St. Jean in den Weinbergen Thomas Becket in der Verbannung geweilt, in der Kathedrale die Jungfrau von Orleans gebetet — sollen alle diese Erinnerungen jetzt zu Grabe getragen werden? Dem Kunsthistoriker und Denkmalpfleger, der gern retten möchte, bleibt nicht viel mehr als die Rolle des Totengräbers.

Die Kathedrale St. Gervais et Portais war in der Reihe der großen Kirchenbauten im Aisnetal eines der allerwichtigsten Monumente, ein Übergang und ein Höhepunkt. Im Jahre 1175 war der Bau mit dem südlichen Kreuzarm begonnen worden im Anschluß an das System von Notre-Dame in Noyon, aber dieses Projekt ist bald verlassen worden. Im Anfang des nächsten Jahrhunderts ist dann ein viel mächtigerer Langhausbau mit wesentlich höherem Mittelschiff angelegt worden, in den dies früher halbrund geschlossene Querschiff eingefügt ist, als ob einem hyperklugen modernen Kirchenbaumeister durch die strenge Denkmalpflege die Aufgabe erteilt worden wäre, den alten Bau in einen Neubau organisch einzufügen: der entsprechende nördliche Kreuzarm hat dazu eine Ausbildung erhalten, die eigentlich einer Fassade entspricht. Jener Neubau wuchs rasch empor; schon 1212 wurde der Chor eingeweiht. In der Mitte des Jahrhunderts war die Kathedrale schon vollendet, so wie sie heute vor uns steht. Der fehlende Nordturm ist nie ausgeführt worden. Eine Front ähnlich der von Noyon mit drei tief einschneidenden Portalen, die ebenso wie die von Noyon schon in der französischen Revolution ihrer Skulpturen beraubt worden ist.

Im Dezember 1914 hatte ich von unseren Stellungen von den Höhen von Cuffies aus die Kathedrale zuerst beobachten und damals schon am Westturm die große Bresche in der Westseite des obersten Stockwerks, wo der ganze Fensterpfosten fehlt, und die Beschädigung der Nordecke feststellen können. Ich habe dann die weiteren Einschüsse bei wiederholten späteren Besuchen von den Höhen von Crouy aus kontrollieren dürfen. Im Innern hat in jenem ersten Kriegswinter ein Volltreffer eine der Säulen getroffen, die die Nordwand des Mittelschiffs tragen, und diese umgeworfen, wobei die beiden anstoßenden Arkadenbogen und ein Stück des Triforiums nachgestürzt waren. Aber dieser Volltreffer ist von Süden, also von der französischen Seite aus auf die Stadt gefallen. Das wird in einem von Paul Boeswillwald, dem Generalinspektor der historischen Denkmäler, unterzeichneten, an den Unterstaatssekretär der schönen Künste gerichteten Bericht vom 16. Februar 1915, der in der Anklageschrift »Les allemands destructeurs de cathédrales et de trésors du passé« (Paris, Hachette 1915) p. 73 abgedruckt ist, ausdrücklich erhärtet und bestätigt — und im Süden stand nur die französische Artilerie. Es gehört zu der Taktik der französischen Propaganda, daß diese in aller Form amtlich bestätigte Tatsache — daß eben ein zu tief gegangener Volltreffer von den im Süden der Stadt stehenden französischen Batterien dies Unheil angerichtet hat — ins Gegenteil umgedreht wird und daß in dem von dem Monsignore Baudrillart im Namen des Comité catholique de propagande française à l'étranger herausgegebenen Album über den deutschen Krieg und den Katholizismus auf Seite 18 dieser Fall abgebildet wird »als Folge einer deutschen Kanonade«. Es ist der französischen Regierung nicht möglich gewesen, obwohl sie fast vier Jahre hierzu Zeit hatte, diese Bresche zu sichern. Das ganze Stück der Obermauer ist hier eingestürzt, hat die Seitenschiffgewölbe mitgerissen und auch die Gewölbe des Mittelschiffes, die bis auf

die Gewölbeanfänger zusammengestürzt sind. Eine Lücke von der Breite eines Hauses klafft jetzt in der Langhausmauer. Der zweite Strebepfeiler auf der Nordseite steht jetzt ganz frei in der Luft und ist nicht mehr durch seinen Bogen mit der Obermauer verbunden. Die Nordseite weist im übrigen natürlich auch erhebliche Treffer von der deutschen Front aus auf, so sehr sich die deutsche Artillerie während all dieser Jahre auf bestimmte Weisung der Obersten Heeresleitung hin bemüht hat, den Langhausbau zu schonen. Bei einigen Fenstern sind die Scheitelbögen herausgeschlagen. Bei dem vierten Strebesystem ist der Strebebogen durchbrochen, der Pfeiler beschädigt. Am Chorumgang sind zwei Strebesysteme verletzt, ein Treffer ist durch eine der Seitenkapellen in das Innere geschlagen und hat einen der Spätrenaissancealtäre zum Teil zerstört. Auf der Südseite, also wieder nach der französischen Front hin, weist die Kathedrale zwei große Einschläge in der Obermauer des Mittelschiffs auf, die Teile der Fenster und des Triforiums weggerissen haben.

Die Westfront der Kathedrale, die zuletzt nach der französischen Front hin gerichtet war, hat während der ganzen vergangenen Monate und endlich noch in der am 18. Juli begonnenen Beschießung eine Menge von Treffern erhalten. Der Pfeiler zwischen dem Mittelportal und dem rechten Seitenportal ist von Südwesten her fast durchgeschlagen, die zierliche Balustrade darüber war schon bei den früheren Beschießungen zerstört. Der nordwestliche Strebepfeiler der Front ist von Nordwesten her schwer verletzt, die obere Galerie in der Mitte zerrissen. Die reizvolle Gruppe des Kapitelsaals ist im wesentlichen noch erhalten; nur das Maßwerk der beiden Südfenster war herausgeschlagen und natürlich alles Glas zersprengt. In dem einen Kreuzgangflügel hatte ein schwerer Volltreffer drei Joche fast völlig zerstört. Das waren die Beschädigungen bis zum Beginn der Fochschen Gegenoffensive — aber dazu kommen noch die Zerstörungen durch das wütende französische Bombardement, das das Zentrum der Stadt mit Granaten abgestreut hat, und zuletzt, seit wir wieder vor Soissons liegen, durch unsere Artillerie. Wieder hat der Turm am schwersten zu leiden gehabt (diese Zerstörungen habe ich nicht mehr persönlich feststellen können). Die französische Denkmälerverwaltung hat sich ersichtlich bemüht, das Innere so weit zu schützen, wie es in ihren Kräften stand. Sie hat die spät gelernten Schutzmaßregeln hier angewendet, die im Anfang des Krieges in Reims so offensichtlich und verhängnisvoll versäumt waren. Der Hochaltar mit den beiden mächtigen Marmorstatuen der Verkündigung und die sämtlichen Skulpturen der Renaissancealtäre sind unter Sandsackpackungen verschwunden, die wir ergänzt, und wo sie zusammengestürzt waren, wieder aufgerichtet haben. Aber sie hat doch nicht durch eine rasche Auszimmerung und Abstützung dem Zusammenbruch jener Nordwand Einhalt tun können. Dafür ist quer durch den Bau, das Langhaus von dem Querschiff abtrennend, eine niedrige Mauer mit Entlastungsbogen gezogen, über der der ganze Bogen dann in einer leichten Auszimmerung geschlossen ist. Es ist so aus Querschiff und Chor ein eigener neuer Kirchenraum geschaffen worden. Das dem Rubens zugeschriebene Altarbild mit der Anbetung der Hirten, die Glasfenster, die Tapisserien und die sonstigen Kostbarkeiten sind rechtzeitig geborgen worden.

Die Kathedrale weit überragend erhebt sich in den ehemaligen Weinbergen die prachtvolle zweitürmige Front der alten Abtei Saint-Jean des Vignes mit ihren 75 Meter hohen Türmen, eine der großartigsten Fronten, die uns aus dem 13. Jahrhundert in das nächste hinüberleiten, eine der ganz wenigen, die in Frankreich in diesem Zeitalter des gigantischen, das Vollbringen übersteigenden Bauwillens die steinernen Hauben wirklich erhalten haben. Auch hier hat die französische Revolution schon als die große Zerstörerin gehaust und das ganze Langhaus der Kirche mit dem Hauptteil der Klostergebäude vernichtet, so daß heute diese Front allein in die Luft ragt. Hier haben die Türme schon während der ersten Kriegsjahre schwer zu leiden gehabt. Der Südturm hatte schon im Jahre 1915 seine Spitze verloren, jetzt aber zeigt die Front von Nordwesten und von Westen neue große Einschläge. Ein mächtiger Volltreffer ist von oben in den Westbau zwischen den Türmen einpassiert und hat beide Gewölbe zerschmettert. Die Strebepfeiler sind an verschiedenen Stellen getroffen, aber vor allem ist jetzt von Westen her der untere Teil der Fassade schwer verletzt; alle drei Portale haben ihre Giebel verloren; auch von den feingliedrigen Skulpturen, denen Fernand Blanchard eine eingehende Untersuchung gewidmet hat, haben einige erheblich gelitten. Auch hier hat die doppelte Beschießung der letzten Wochen das Zerstörungswerk vollendet.

Die schöne Kirche der Abtei St. Leger, das dritte Hauptdenkmal des 13. Jahrhunderts in der Stadt, die ihre Chorseite der Aisne zuwendet, war in ihrem reichgegliederten frühgotischen Ostteil im ganzen bis zuletzt noch leidlich erhalten, nur an der Nordostecke des Querschiffs saß ein schwerer Volltreffer, der hier den Strebepfeiler und das Türmchen zerschmettert hat. Von dem erst im 18. Jahrhundert hinzugefügten Turm hat eine Granate größten Kalibers die ganze Rückseite abgerissen, sie auf das Mittelschiff gestürzt und hier anderthalb Joch zerrissen. Wenn auch schwerverletzt, so stehen diese drei großen Monumente doch noch aufrecht, noch ist ihre Erhaltung, ihr Wiedererstehen möglich — wie lange noch?

Endlich Laon! Seit Ostern 1918 lag die Stadt unter dem Fernfeuer der schweren französischen Artillerie. War es im Anfang nur eine gelegentliche Beschießung, dann der bei den Franzosen so beliebte Abendsegen, so hat seit dem Pfingstfest ein immer mehr sich steigerndes Bombardement eingesetzt, das zunächst den Bahnhof mit seinen Nebenanlagen zum Ziel genommen hat, sich dann aber ziellos auf die ganze Stadt, auch die hochgelegene Oberstadt, ausgedehnt hat. In den letzten Tagen vor der Überraschung des 17. Mai nahm die Heftigkeit der Beschießung zu, die geängstete Bevölkerung verschwand in die Keller und Katakomben. Die Franzosen haben

wohl die Kathedrale zu schonen gesucht, aber Volltreffer haben das Domkloster erreicht, und es war nur ein Zufall, daß eine schwere Bombe, die in den Bischofspalast unmittelbar beim Chor einfiel — ein Blindgänger war. So ist der Wunderbau der Kathedrale im wesentlichen unverletzt. Die kostbare Ausstattung ist rechtzeitig geborgen. Nur der gerade in Restauration befindliche Vierungsturm hat gelitten. Auf das schwerste beschädigt ist dafür die Kirche St. Martin am anderen Ende der Stadt, die Kirche der ehemaligen Prämonstratenserabtei. Von Süden her haben französische Granaten ihr tiefe Wunden geschlagen, haben das ganze erste Joch neben der Westfassade zerstört, haben den Sakristeianbau neben dem südlichen Querschiff völlig zertrümmert, eine gähnende Bresche ist in die Außenwand des prachtvollen Bauwerks gerissen, in dem ersten Joch neben der Fassade ist mit dem Gewölbe der ganze Arkadenbogen herausgeschlagen und das obere Mauerwerk droht nachzustürzen. Es ist wohl möglich, hier aufzuräumen und die gefährdeten Teile abzustützen, aber den weiteren Zusammenbruch aufzuhalten steht nicht in unserer Hand.

Eine andere ideale Fürsorge für die Bauten von Laon ist dafür jetzt unsererseits eingeleitet. Auf Veranlassung des preußischen Kultusministers hat die königliche Meßbildanstalt unter der persönlichen Leitung des Regierungsrats von Lüpke und unter der Teilnahme des Professors Richard Hamann die genaue photogrammetrische Aufnahme zunächst der Kathedrale unternommen, so daß hier ein mustergültiges Material vorliegt, das nun auch die detaillierte Auftragung des ganzen Bauwerks gestattet. Diese Aufnahmen werden ergänzt durch viele Hunderte von Photographien, die auf Anregung des Generalquartiermeisters hin von den zuständigen Armeeoberkommandos veranlaßt worden und in der Hauptsache durch die Vermessungsabteilungen unter sachverständiger Leitung ausgeführt sind. Am reichhaltigsten ist das Gebiet um und vor St. Quentin, um Laon und bis vor Reims hin, und endlich das Gebiet um und nördlich von Verdun in dieser Weise aufgenommen. Es sind so schon im Frühjahr 1917 die dem Untergang geweihten und die von den feindlichen Granaten bedrohten Bauwerke im Bilde festgehalten worden, und es ist zugleich damit eine überaus wichtige systematische Sammlung von kunsthistorischen Dokumenten angelegt worden. Durch das Oberkommando der nördlich von Verdun stehenden Armee wird eine große Veröffentlichung vorbereitet, von den bei der Armee stehenden Dr. Heribert Reiners und Dr. Wilhelm Ewald bearbeitet, die in mustergültigen zeichnerischen Auftragungen und in großen Photographien die Baudenkmäler zwischen Maas und Mosel festhalten und für die deutsche wie die französische Kunstforschung überhaupt erst erschließen soll. In Belgien, sowohl im Gebiet des Generalgouvernements wie im flandrischen Operations- und Etappengelände, findet diese Aufnahmetätigkeit ihre Fortsetzung in der von S. M. dem Kaiser besonders geförderten und jetzt von dem Generalgouvernement als wichtige Verwaltungsaufgabe mit übernommenen Inventarisation der belgischen Kunstdenkmäler, die bislang schon etwa 10 000 Neuaufnahmen aus Belgien zu verzeichnen hat. Die Platten sowohl von den belgischen wie von den französischen Aufnahmen sollen später bei dem in Verbindung mit der Meßbildanstalt in Berlin einzurichtenden Zentralplattendepot niedergelegt werden und die Aufnahmen sollen hier allen Interessenten ohne Einschränkung in der liberalsten Weise zur Verfügung gestellt werden. —

So ist das Biid beschaffen, das heute die großen Baudenkmäler in dem mittleren Teil der Westfront bieten. Und diese Bauwerke waren ein Stück von dem Edelsten und Vollkommensten, das die französische Gotik hervorgebracht hatte — von hier aus hat ein neues künstlerisches Evangelium seinen Ausgang genommen. Wir verstehen bei unserem Gegner den Schmerz über den Verlust eines Besitzes, der nicht den Franzosen allein, der der ganzen Kulturgemeinschaft Europas angehört — und wir trauern mit ihnen um den Untergang dieser Welt erlesener Schönheit. Es ist eine bittere und schmerzende Notwendigkeit, die uns jetzt wieder zwingt, das Werk der Zerstörung in Noyon und Soissons fortzusetzen, seit die beiden Städte zu wichtigen Stütz- und Knotenpunkten der neuen französischen Front geworden sind. Dies ist nur ein Ausschnitt — und dies ist noch nicht das Ende. Wie soll der Anblick dieses gesegneten Landes am Ende des ungeheuren Ringens sein? An unseren Gegnern ist es, mit ihrem eigenen Lande Mitleid zu haben — und damit auch das, was dort noch von monumentalen Urkunden ihrer großen Kunst aufrecht steht, für die Nachwelt zu retten.

PAUL CLEMEN.

INVENTARISATION DER BELGISCHEN KUNSTDENKMÄLER

Um die Fülle der in Belgien erhaltenen Kunstdenkmäler der Forschung im weitesten Umfang zugänglich zu machen, und um diese wichtigen kunstgeschichtlichen Quellen insbesondere auch für die deutsche Wissenschaft zu sichern, ist durch die in Belgien in militärischen oder Beamtenstellungen tätigen deutschen Kunsthistoriker und Architekten eine Sammlung von Aufnahmen der belgischen Kunstdenkmäler in Angriff genommen worden. Eine Denkmälerstatistik nach deutschem Maßstab liegt in Belgien nicht vor. Für die Provinzen Brabant und Antwerpen und für einen Teil der Provinz Ostflandern sind zwar illustrierte Inventare veröffentlicht (nicht im Buchhandel), die aber in den beiden ersten Provinzen nur die Ausstattung der öffentlichen Gebäude bringen, nicht diese selbst behandeln und darstellen, und die profanen Denkmäler, zumal die Schloßanlagen, sowie die Sammlungen ganz auslassen. Der große von der gutorganisierten Commission Royale des monuments et des sites aufgestellte Plan einer wirklichen Monumentalstatistik ist nicht zur Ausführung gekommen. Diesem empfindlichen Mangel sucht das deutsche Unternehmen zu begegnen durch Sammlung des Aufnahmematerials wie der bibliographischen Nachweise. Die Sammlung erstreckt sich sowohl auf die Denkmäler der kirchlichen und profanen Architektur wie auf die Werke der

Plastik und der Malerei, der dekorativen Kunst und der Kleinkunst, und will auch die Schätze der Bibliotheken und nach Bedarf der Sammlungen umfassen. Die Arbeiten sind im Sommer 1917 eingeleitet zunächst dank der Initiative und der Förderung eines süddeutschen Mäzens, des Geh. Hofrats Louis Laiblin (Pfullingen). Dann hat Se. Majestät der Kaiser auf Grund einer ihm vorgelegten, von dem preußischen Kultusminister und Finanzminister warm befürworteten Denkschrift dem Unternehmen seine lebhafte persönliche Förderung zugewendet und hierfür einen bedeutenden Beitrag aus der preußischen Generalstaatskasse angewiesen. Das ganze Unternehmen ist dem kaiserlichen Generalgouvernement in Belgien als eine eigene Aufgabe der dortigen Verwaltung unterstellt, wird seit Herbst 1917 in Würdigung der Tatsache, daß es zugleich den Interessen der belgischen Kunstverwaltung dient, aus den Fonds des Generalgouvernements unterstützt, und erfreut sich der besonderen Förderung durch den kaiserlichen Generalgouverneur und die kaiserlichen Verwaltungschefs für Flandern und Wallonien. An der Spitze der Organisation steht ein Vorstand von drei Mitgliedern: Geh. Reg.-Rat Clemen (Bonn) als Leiter des ganzen Unternehmens und Vorsitzender, Landrat Freih. von Wilmowski (Merseburg) als Vertreter des Generalgouverneurs, Geh. Reg.-Rat Bodenstein (Berlin) als Vertreter des preußischen Kultusministers. Als Geschäftsführer beim Generalgouvernement fungiert Dr. Hensler (Dresden), neben ihm sind tätig Dr. Grill (Worms) und Dr. Burger (München). In jeder Provinz werden die Arbeiten durch einen Abteilungsleiter geordnet. Als solche sind tätig: in Brabant Dr. Hensler (Dresden), in Antwerpen Professor Kehrer (München), in Ostflandern Professor Rauch (Gießen), in Westflandern für das Gebiet des Marinekorps Stadtbaurat Flesche (Chemnitz), für das Westgebiet Freiherr von Schenk zu Schweinsberg (Darmstadt), für den Hennegau Geh. Reg.-Rat Schmid (Aachen), für Luxemburg Architekt Paffendorf (Köln), für Namur Architekt Freiherr von Schmidt (München), für Lüttich erst Professor Laur (Friedrichshafen), seitdem Dr. Baum (Stuttgart), der zugleich die Provinz Limburg bearbeitet. Neben den Abteilungsleitern arbeiten noch weitere Kunsthistoriker sowie Architekten und Photographen. Die Abteilung der Bilderhandschriften leitet selbständig Dr. Koehler (Weimar). Die zeichnerischen Aufnahmen im Bezirk Wallonien unterstehen besonders Architekt Paffendorf (Köln), die zeichnerischen Aufnahmen im Bezirk Flandern werden durch Beigeordneten Rehorst (Köln) und Baurat Bode (Kreuznach) unterstützt. Teils den einzelnen Provinzen zugeteilt, teils nach Bedarf im ganzen Lande tätig, ist eine Reihe von hervorragenden Architekten mit zeichnerischen Aufnahmen der Baudenkmäler beschäftigt, darunte Wach (Düsseldorf), Matthies (Bardowik), Dr. Vogts (Zell), Nagel (Nürnberg), Darr (Hannover), Nolte (Berlin). Neben den den einzelnen Abteilungen zugewiesenen Photographen sind im ganzen Bezirk mit Aufnahmen beschäftigt die Königl. Preußische Meßbildanstalt unter Leitung von Reg.-Rat von Lüpke (Berlin), Professor Hamann (Marburg), Dr. Stoedtner (Berlin), Frau Dr. Deetgen (Hagen), Photograph Holdt (München). Das ganze Unternehmen wird noch besonders unterstützt durch Generaldirektor Exzellenz von Bode (Berlin), Geh. Reg.-Rat von Falke (Berlin), Geh. Reg.-Rat Goldschmidt (Berlin), Professor Graul (Leipzig), Reichsfreiherrn von Kerckerink zur Borg (Rinkerode), Dr. Oldenburg (München), Fräulein Dr. Ring (Berlin). Das gesamte Aufnahmematerial soll später mit einer Sammlung der Literatur zur belgischen Topographie und Denkmälerkunde bei dem Kunsthistorischen Institut zu Bonn aufbewahrt werden; die Platten sollen bei dem in Verbindung mit der Meßbildanstalt in Berlin geplanten Zentralplattenarchiv deponiert werden, die Aufnahmen sollen ohne jede Einschränkung allen Interessenten mit größter Liberalität zur Verfügung gestellt werden. Zurzeit sind etwa 10000 neue Aufnahmen hergestellt. Als Abschluß der ganzen Tätigkeit soll ein umfassendes reichillustriertes Verzeichnis aller vorliegenden und der neu angefertigten Aufnahmen mit den nötigen Nachweisen veröffentlicht werden; daneben eine Sammlung von Aufsätzen der einzelnen Mitarbeiter zur belgischen Kunstgeschichte in historischer Folge vom 9. bis zum 18. Jahrhundert. Die Redaktion liegt in den Händen von Geh. Reg.-Rat Clemen (Bonn).

KRIEG UND KUNST

Dem Berichte über die Denkmälerbeschlagnahme in der Rheinprovinz sei nachgetragen, daß in **Elberfeld** neben manchem Minderwertigen auch Bernhard Hoetgers »Gerechtigkeitsbrunnen« zur Einschmelzung bestimmt ist. Er ist ein Geschenk des großmütigsten rheinischen Kunstmäzens, des Freiherrn August von der Heydt (s. Kunstchronik N. F. XXII, Nr. 4 vom 28. Oktober 1910, Sp. 55). In Elberfeld ist die Erregung, die u. a. in einem Proteste des Museumvereins Ausdruck fand, um so größer, als leider die beiden schwachen Kaiserdenkmäler Gustav Eberleins vor dem Rathause erhalten bleiben sollen.

VERMISCHTES

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen eröffnet am 1. Oktober in **Düsseldorf** einen modernen Kunstsalon, in dem zeitgenössische deutsche Kunst gepflegt werden soll.

PERSONALIEN

August Endell, der bekannte Berliner Architekt, ist als Nachfolger Hans Poelzigs zum Direktor der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau ernannt worden.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 43. 20. September 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE BRONZEDENKMÄLER

Als die ersten Nachrichten von der bevorstehenden Einschmelzung der Bronzedenkmäler die Runde durch die Presse machten, vernahm man von vielen Seiten den Ausruf der Erleichterung, daß nun die Kriegsnot auch einmal eine erwünschte Wirkung gezeugt habe. Es erwies sich, daß unsere Denkmäler ganz im allgemeinen sich keines guten Rufes erfreuten, und es schien, als sollten ihnen nicht viele Tränen nachgeweint werden.

Nun, da es ernst zu werden beginnt, erheben sich aber doch manche Bedenken, und hie und da entsteht ein häßliches Gezänk, nicht um den künstlerischen Wert, wohl aber um die symbolhafte Bedeutung; und wenn der einen Gruppe oder Partei ihr Wahrzeichen mit dem Standbilde eines ihrer Großen genommen werden soll, so will sie es nicht dulden, daß das der anderen erhalten bleibe. Um Denkmäler, die kaum jemand beachtete, solange sie nicht bedroht waren, beginnt man sich plötzlich zu sorgen, als hinge an ihnen das Heil der Seele. Und es erheben sich Stimmen, die die ganze Maßnahme rückgängig gemacht wissen wollen, da der materielle Gewinn zu gering sein werde, um den ideellen Verlust aufzuwiegen.

Wird die Frage so gestellt, wie sie allein an dieser Stelle erörtert werden kann, als Frage nach dem künstlerischen Besitz der Nation, so kann leider die Antwort kaum zweifelhaft sein. All unser emsiger Denkmälerbetrieb in den Jahrzehnten des Deutschen Reiches hat diesen Besitz kaum wesentlich vermehrt; und wenn hie und da ein Verlust wird in den Kauf genommen werden müssen, so wird es im ganzen nur ein Gewinn sein, wenn unsere Städte von den allzu vielen Bildsäulen befreit werden. Kann man etwas bedauern, so nur dies, daß nicht der ausgleichenden Gerechtigkeit zuliebe auch die Marmordenkmäler entfernt werden. Denn wenn etwa in Berlin die Jagdgruppen am Großen Stern, die so ziemlich den Gipfel der Möglichkeit ästhetischer Verirrung bedeuten, nun glücklich verschwinden, und zwar hoffentlich auf Nimmerwiedersehen, so sähe man gern zur gleichen Zeit die unglücklichste aller Denkmalsanlagen, die vor dem Brandenburger Tor, wieder beseitigt.

Leider muß dies ja ein frommer Wunsch bleiben, aber ernstlich wünschen möchte man, daß der Gedanke, die jetzt entfernten Denkmäler nach dem Kriege wieder neu entstehen zu lassen, nur in seltensten Ausnahmefällen zur Tat werden möchte, nur dann nämlich, wenn es sich um wirklich schwer ersetzliche künstlerische Werke und um ein Standbild handelt, das innerhalb einer architektonischen Situation zu einem notwendigen Gliede geworden ist. Wie wenig solche Denkmäler wir besitzen, wird jedem klar werden, der unter diesen Gesichtspunkten allein die Standbilder seiner Stadt vor seinem geistigen Auge vorüberziehen läßt. Große Männer aber zu ehren braucht es nicht notwendig Bildsäulen an der Straße. Goethes Ruhm ward nicht erhöht, und der Heines nicht geschmälert, weil dem einen Denkmäler in großer Zahl errichtet wurden, die man dem anderen hartnäckig verweigerte.

Unser deutsches Vaterland ist bis auf wenige Grenzstriche von den Zerstörungen des Krieges verschont geblieben, die in Frankreich der Gang der Schlachten, in Rußland die Revolution im Gefolge hatte. Wir mögen also diesen kleinen Eingriff wohl ertragen und möchten nur hoffen, daß nicht nach dem Kriege ein um so wilderer Denkmälerbetrieb wieder einsetze. Der Hang danach scheint ja dem Menschen tief eingeboren, da selbst die junge russische Republik, die, wie man meinen sollte, doch einstweilen noch dringendere Sorgen hat, mit einem ganzen Denkmälerprogramm an die Öffentlichkeit getreten ist, das sie mit einer Eile durchzuführen plant, als handle es sich dabei um eine wichtigste Staatsaktion.

Als der Krieg noch in seinen Anfängen war, als noch nicht die ungeheure Zerstörung aller Werte begonnen hatte, deren Wiedererzeugung in den ersten Friedensjahren alle Kräfte der Nation in Anspruch nehmen wird, mochte man auch bei uns in Sorge sein vor der kommenden Denkmälerflut, die in den unseligen Nagelfiguren ihre Vorboten über das Land geschickt hatte. Jetzt weiß man, daß es nach dem Kriege andere Sorgen geben wird, als die Denkmalspläne zu verwirklichen, die mehr oder minder Berufene seit langem vorbereitet haben. Man kann hoffen, daß dem Zobtenberge bei Breslau das Schicksal erspart bleiben wird, in ein Kriegsdenkmal umgewandelt zu werden, gegen das das Leipziger Völkerschlachtdenkmal, das denn doch als Warnung für alle Zeiten genügen sollte, ein Kinderspiel wäre. Aber das russische Beispiel zeigt, daß in dieser Hinsicht auch das Ungeahnte Ereignis zu werden vermag, und Einsichtige sollten die Lehre daraus ziehen, daß es niemals früh genug ist, gegen kommendes Unheil vorzubauen.

Wenn das künstlerische Deutschland jetzt gern und ohne Zögern seine Denkmäler auf dem Altare des Vaterlandes opfert, so sollte es zum Entgelt doch die Forderung aufstellen, daß nicht noch einmal die gleichen und nicht noch größere Fehler begangen werden, wenn nach dem Kriege die alten durch neue Standbilder ersetzt werden sollen. Unsere Städte sind größtenteils so überfüllt, daß die Entlastung nur ein Segen sein kann. Darum sollte nicht jeder frei gewordene Platz, wenn nur die Umstände es erlauben,

in aller Eile wieder besetzt werden. Wie jetzt Kommissionen am Werke sind, um die Denkmäler zu bestimmen, die entfernt werden sollen, so mache man erst recht in Zukunft die Zulassung neuer Standbilder von ernsthafter, sachlicher Entscheidung abhängig. Nicht nur die Frage der Würdigkeit, auch die Bedürfnisfrage sollte peinlich erwogen werden, und künstlerische Gesichtspunkte sollten immer, nicht nur wie bisher in Ausnahmefällen, in den Vordergrund gerückt werden. Wir wollen gewiß nicht für Polizeivorschriften Stimmung machen. Aber nachdem die Denkmälerfrage nun einmal ins Rollen gebracht worden ist, sollte die Gelegenheit nicht ungenutzt bleiben, der Wiederholung schwerer Mißgriffe, unter denen das Straßenbild deutscher Städte an vielen Stellen zu leiden hat, in Zukunft nach Kräften und beizeiten vorzubeugen.

AUSSTELLUNG DER NEUERWERBUNGEN DES K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS FÜR KUNST UND INDUSTRIE IN WIEN

Die Aufgabe der Kunstgewerbemuseen ist eine doppelte. Neben das ideale Ziel, der Wissenschaft und Kunstfreude zu dienen, dem Gelehrten einen historischen Überblick über den Ablauf des Stil- und Formenwandels, dem Kunstliebhaber Genuß gewählter Schätze zu vermitteln, tritt das praktische, den Zeitgeschmack zu veredeln, die lebende Künstlergeneration im Schaffen anzuregen, das ökonomische Gedeihen des Staates durch Hebung der Kunstindustrie zu fördern.

Auf den zweiten Teil dieser Aufgabe ist in den Statuten des österreichischen Museums bei seiner Gründung besonderer Nachdruck gelegt worden. Das mag kein Zufall sein, da die weitgehende Lehrbarkeit der Gewerbe und ihre wirtschaftliche Bedeutung eine stärkere Betonung des pädagogischen Zweckes nahelegt, als dies bei einem reinen Kunstmuseum der Fall wäre. Der Lehrzweck der Anstalt engte der Sammeltätigkeit das Feld ein. Es wurde eine enorme Arbeitsenergie aufgebraucht, um einen umfassenden Lehrapparat an technischen und künstlerischen Vorbildern in Reproduktionen anzulegen, ein Aufwand, der, wenn er auch in der Zeit historisierender Tendenzen des Kunstgewerbes begründet erschien, zur Fundamentierung und zum Aufbau des Museums der Originale verwendet, vielleicht eine reichere Ernte hätte erhoffen lassen. Denn gerade auf dem Gebiete des Technischen wird die Unzulänglichkeit jeder Wiedergabe in einem fremden Stoff auf das tiefste empfunden. Auch war die Entwicklung der gewerblichen Künste den Vorbildersammlungen nicht günstig. Denn in der programmatischen Abkehr von alten Formtraditionen, in der selbständigen Einfühlung in Material und Gebrauchszweck hat das Kunstgewerbe der letzten Generation seinen glänzenden Aufschwung genommen.

Was aber die Anregung zu selbstständigem Schaffen, die ja in allen Zeiten auch von älterer Kunst ausgeht, was das Hervorbringen neuer künstlerischer Ideen anbelangt, so werden dem modernen Künstler und Kunsthandwerker hochwertige Beispiele des guten alten Kunstgewerbes zu einer reineren Quelle der Schöpferkraft, als irgend eine noch so getreue Kopie nach einem unerreichbaren berühmten Original. Darum ist ein gut geordnetes Kunstgewerbe-Museum kein Grab der alten, sondern ein Jungbrunnen der lebenden Kunst. Und sein Wirken nach außen wird um so fruchtbringender sein, je strenger der Grundsatz befolgt wird, in dem, soweit die Sammeltätigkeit in Frage kommt, die abstrakten und praktischen Aufgaben einer solchen Anstalt zusammenfließen: Nur das erreichbar Beste und für die jeweilige Stilbildung Charakteristischeste aus allen Zeiten, aus allen Schulen zu sammeln, immer im Hinblick auf die Vervollständigung der zu illustrierenden Formengeschichte, wobei der heimischen Entwicklung selbstverständlich ein besonderes Augenmerk zu schenken ist.

Gegenwärtig ist im Säulenhof des Museums ein Teil der Neuerwerbungen ausgestellt, die den Sammlungen im Laufe der letzten Kriegsjahre zugewachsen sind. Einige der hier ausgestellten Werke, insbesondere aus dem Gebiete der Keramik, der Glasindustrie und der Goldschmiedekunst sind von Leisching seinerzeit eingehend besprochen und gewürdigt worden. (Kunst und Kunsthandwerk Bd. 19. 1916, S. 185). Hier sei nur über einige wichtigere Stücke kurz referiert.

Vier Namen, die für die Entwicklung der Wiener Porzellan-Manufaktur Bedeutung gewonnen haben, sind unter vielen Wiener keramischen Erzeugnissen vertreten. Niedermayer mit einer reizvollen Neptunfigur, Grassi mit einer interessanten Büste Canovas, Corp. Schneider mit zwei polychromen Figuren Dame und Kavalier, und Elias Hütter, dem fünf anmutige klassizistische Biskuitgruppen zugeschrieben werden. Die ausländische Keramik ist durch ein Straßburger Fayencefigürchen und durch eine mit geschmackvollem Dekor gezierte Deckelterrine aus der Porzellanmanufaktur von Nove bei Bassano repräsentiert. Ein anderes prächtiges Stück aus derselben Fabrik ist im Jahre 1913 für die Sammlungen erworben worden. (Josef Folnesics, eine Porzellanterrine aus Nove, Kunst und Kunsthandwerk Bd. 16. 1913, S. 64).

Die Glassammlung ist durch den Ankauf einer Kollektion österreichischer, insbesondere böhmischer Erzeugnisse, durch einige Biedermeierbecher mit Blumendekor und durch mehrere Kothgaßner-Gläser bereichert worden. Auch ein mit Facettenschliff geziertes englisches Kelchglas aus der Zeit um 1800 wurde erworben.

Unter den ausgestellten Arbeiten der Goldschmiede- und Edelmetallkunst sind zu nennen: ein Anhänger aus Email und Gold, mit Perlen und Steinen geziert mit einer Darstellung Abrahams und der drei Engel, eine Taschenuhr mit Kette aus Genfer Email mit klassizistischen Figürchen nach Gemmen von Pichler, eine sächsische Emaildose aus der Zeit um 1700, eine österreichische Tischuhr des 16. Jahrhunderts aus Messing, deren Heimat und Entstehungszeit durch Inschrift und Wappen bestimmt sind, ein silberner Deckelkrug aus der Zeit um 1600, vielleicht Augsburger Herkunft, ein schlanker silberner Kelch des 17. Jahrhunderts mit Nürnberger Marke, eine Reihe österreichischer Silberarbeiten, darunter ein barocker Wiener Deckelkrug aus vergoldetem Silber mit Imperatorenbildnissen u. a. Die wertvollste Vermehrung der Schmucksammlung ist eine Monstranz mit der Signatur J. M. von 1782, deren Juwelenschmuck von dem berühmten Hofjuwelier Maria Theresias, Franz von Mack, herrührt. Im rhythmischem Wechsel sind viele Arten buntfarbiger Halbedelsteine in den strengen Aufbau eines Ganzen eingefügt, das, wenn auch noch mit barocken Elementen ganz durchsetzt, formgeschichtlich schon der Wiegenzeit des Klassizismus zuzuweisen ist.

Was die vom technologischen Gewerbemuseum überwiesenen ausgestellten Eisengußarbeiten betrifft, die die hohe Leistungsfähigkeit dieser österreichischen Produktion am Anfang des 19. Jahrhunderts dartun, verweise ich auf den lehrreichen Aufsatz, den Leisching dieser Materie gewidmet hat. (Kunst und Kunsthandwerk, Bd. 20, 1917, S. 185.)

Unter den Erwerbungen für die Skulpturensammlung scheint mir ein schönes barockes Terrakottarelief beachtenswert. Es ist ein figural geziertes Weihwasserbecken, gleich eigenartig in Idee wie Komposition, wohl eine italienische Arbeit.

Die Abteilung der Möbel wurde durch einen wuchtigen süddeutschen Nußholzschrank mit gedrehten Säulen, durch einen Sekretär mit Intarsien, beides Arbeiten des 17. Jahrhunderts, und durch eine französische Kommode des 18. Jahrhunderts (Geschenk Sr. Exz. Ritter von Schöller) vermehrt. Zwei schöne holzgeschnitzte barocke Kirchenleuchter wurden von dem Sammler Herrn Oskar Bondy gespendet.

In die Textilsammlung wurde eine Kollektion albanesischer Stickereien, Arbeiten der Volkskunst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, neu aufgenommen. Die reiche aus dem technologischen Gewerbemuseum übernommene Sammlung von Wiener Seidenmustern und österreichischen Druckstoffen, die Teppiche aus der von Maria Theresia begründeten k. k. Wollenzeug- und Teppichfabrik in Linz, von denen ausgewählte Beispiele ausgestellt sind, hat Dreger in einigen Abhandlungen entwicklungsgeschichtlich aufgereiht und fachwissenschaftlich bearbeitet.

Die importantesten Stücke der Ausstellung scheinen mir zwei in Material und Farbe gut erhaltene gewirkte Wandteppiche aus der päpstlichen Manufaktur in Rom. Sie tragen die Signatur Pietro Ferlonis und sind in die Jahre 1733 und 1734 datiert. Auf dem einen ist die Erschaffung der Tiere, auf dem anderen der Sündenfall nach Raffaels Bilderbibel kopiert. Nachdem die Barberinische Werkstatt in Verfall geraten war und der Bedarf an Tapisserien in Rom durch Import aus Flandern und Frankreich gedeckt werden mußte, errichtete im Jahre 1710 Papst Clemens XI. die Teppichwerkstatt in S. Michele. Die archivalischen Nachrichten, die wir über die Werkstatt besitzen, sind nur zum Teil durchgearbeitet und publiziert. (Eugène Müntz, Histoire de la tapisserie en Italie, en Allemagne etc. in Histoire générale de la Tapisserie. Paris 1878—1884, S. 52). Einen besonderen Aufschwung scheint sie unter Clemens XII. (1730—1740) genommen zu haben, also gerade in der Zeit, der die beiden Gobelins entstammen. In den erhaltenen Inventar-Aufzeichnungen der Werkstatt finden sich folgende Eintragungen: Im Jahre 1733 schenkte der Papst dem Herzog Giulio Visconti, Vize-König von Sizilien, vier Teppiche mit Darstellungen der Evangelisten nach Guido Reni. Im Mai 1734 erwähnt das Inventar eine Tapisserie mit Figuren in einer Landschaft, eine mit der Bekehrung des Paulus, eine mit dem heiligen Martin und eine Serie mit Geschichten aus dem alten Testament. Im Hinblick auf den schwierigen und komplizierten Prozeß der Bildteppich-Erzeugung, der es mit sich brachte, daß auch in einer großen und bedeutenden Werkstatt im Verlauf eines Jahres nur eine kleine Zahl von Werken fertiggestellt werden konnte, erscheint die Beziehung der zitierten Inventar-Notiz auf unsere — wahrscheinlich einer größeren Serie mit Szenen aus dem alten Testament angehörenden — Werke durchaus begründet. Arbeiten Pietro Ferlonis sind außerhalb Italiens äußerst selten und es ist mit Freude zu begrüßen, daß die Sammlung des österreichischen Museums um diese hervorragenden Stücke bereichert wurde. *K.*

PERSONALIEN

Privatdozent Dr. **Wilhelm Worringer**-Bonn, z. Zt. im Felde, erhielt einen Lehr-Auftrag für die Universität Dorpat.

AUSSTELLUNGEN

Bielefeld. In der **Handwerker- und Kunstgewerbeschule am Sparenberge** findet zurzeit eine sehr beachtenswerte große Kunstausstellung statt, die über 300 Werke der Malerei, Graphik und Plastik umfaßt. Etwa die Hälfte der ausgestellten Arbeiten entfällt auf die Mitglieder der Künstlervereinigung Dresden, die zur Beteiligung aufgefordert wurde, die übrigen Werke verteilen sich auf in Bielefeld ansässige oder geborene Künstler. Von den Dresdenern sind in erster Linie Ludwig von Hofmann sowie der als Lehrer so stark anregende, als Maler so tüchtige Otto Gußmann zu nennen, dessen vereinfachte, großgesehene Bildnisköpfe zu den besten Arbeiten der Ausstellung gehören. Daneben sind Maler von dem Ernst eines Hans Nadler, von dem Temperament eines Paul Rösler zu beachten, zu denen sich mit ihren glänzenden Impressionen Sterl und Feldbauer gesellen. Oskar Klemens Schanze zeigt kultivierte Stilleben, Erich Buchwald-Zinnwald eine Vorfrühlingslandschaft von warmem Goldton. Hegenbarth, Gelbke, Hettner, Walter Rehn und Gustav Schaffer sind mit bemerkenswerten graphischen Arbeiten vertreten. Der radikalste und am meisten links stehende Gestalter ist der sehr begabte Felix Müller, von dem man gern noch mehr Arbeiten gesehen hätte. — Unter den Bielefeldern beanspruchen besonders zwei Künstler das Interesse, die nicht mehr unter den Lebenden weilen. Erich Kuithan † zeigt eine Kollektion abgeklärter Werke, die in der Liniensprache an Hodler anklingen, in der Farbe aber viel intensiver, glühender und inniger sind als die Bilder des Schweizers. Eine machtvolle »Schreitende Frau in Rot« beweist des Künstlers Fähigkeit zur Monumentalmalerei. Eine »Sitzende Frau in Weiß« von adeliger, herber Schönheit und makelloser Klarheit erinnert an die edelsten Schöpfungen Feuerbachs. Der gefallene Hermann Stenner, ein Schüler Hölzels, hatte in seinem kurzen Leben nicht die Zeit, zu einem in sich ruhenden eigenen Stil zu kommen. Die hinterlassenen Arbeiten aber sind Zeugnisse einer starken Begabung, die noch Großes hätte leisten können. Gustav Wiethüchters Linie hat Schwung und Rhythmus und eine Ausdruckskraft, die vielleicht monumentalen Aufgaben gewachsen wäre. Seine Farbe ist dagegen seltsam weichlich und süß und zu zart und blumenhaft, um eine monumentale Komposition angemessen instrumentieren zu können. Böckstiegels flammende, unruhige Bilder weisen auf van Gogh und lassen die starke Malfaust des jungen Künstlers unschwer erkennen. Von den in Bielefeld ansässigen Malern ist besonders Ludwig Godewols zu erwähnen, der auf der Ausstellung mit zahlreichen Landschaften und Stilleben reich vertreten ist. Aus der Plastik greifen wir zwei interessante Arbeiten von Hans Perathoner, einige schöne Bildnisbronzen von Georg Wrba und die Kollektion des in Bielefeld tätigen Franz Guntermann heraus, dessen vielseitiges Können sich am besten und glücklichsten in den Holzschnitzereien kleineren Umfangs ausspricht. Faßt man das auf dieser Ausstellung gezeigte vielgestaltige Kunstgut unter einem umfassenden Blick zusammen, so muß man gestehen, daß heutzutage nur selten so große Ausstellungen ein so hohes künstlerisches Niveau erreichen. Hier ist mit Sachkenntnis und Liebe gute Arbeit geleistet worden. Zu Beginn des fünften Kriegsjahres ist das eine Tat, die mit den mannigfachen Anregungen, die sie vermittelt, für die Stadt Bielefeld sicherlich von dauernder Bedeutung sein wird. *Küppers.*

Kunstchronik und Kunstmarkt erhalten vom 1. Oktober ab eine wesentlich verbesserte Form und eine durchgreifende Ausgestaltung. Nähere Mitteilung erfolgt in der nächsten Nummer.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIX. Jahrgang 1917/1918 Nr. 44. 30. September 1918

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 10 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschr. f. bild. Kunst erhalten Kunstchronik u. Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 40 Pf. für die dreigespalt. Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT

erfahren mit Beginn des 54. Jahrganges eine erhebliche Verbesserung, die mit der nächsten Nummer in die Erscheinung tritt. Handliches Format, geschmackvolles, bequem lesbares Druckbild, Verstärkung, Ausbau und Vereinheitlichung des Inhaltes und die Einfügung von Abbildungen ergeben eine neue Gestalt, in der das altbewährte Wochenblatt dem Forscher, Kenner und Sammler noch größere Dienste leisten soll als bisher. Das werden schon die nächsten Hefte erweisen.

Unberührt von dieser Veränderung bleibt das Hauptblatt, die »Zeitschrift für bildende Kunst«, für deren neuen Jahrgang eine Reihe wichtiger Aufsätze vorliegt; auch graphische Blätter von besonderer Bedeutung werden den kommenden Jahrgang schmücken.

Trotz alledem ist die unter den heutigen Verhältnissen notwendige Preiserhöhung für die Abonnenten gering bemessen worden; sie beträgt M. 5.— für das halbe Jahr für beide Zeitschriften zusammen, deren Abonnementspreis also jetzt M. 25.— halbjährlich ausmacht.

Kunstchronik und Kunstmarkt können auch gesondert für M. 15.— halbjährlich bezogen werden. Das erste Heft in der neuen Form erscheint am 18. Oktober; von da ab in regelmäßiger Folge am Freitag jeder Woche.

KÖLNISCHE KUNSTSORGEN

Die Neubesetzung der seit Hagelstanges Tod verwaisten Stelle eines ersten Direktors am Wallraf-Richartz-Museum verspricht für das Kölner Kunstleben von ausschlaggebender Wichtigkeit zu werden. Es hat sich schwer gerächt, daß ursprünglich der verfehlte Entschluß gefaßt wurde, mit der Ausschreibung jenes Postens bis zum Friedensschlusse zu warten. Wären nicht die wechselnden Ausstellungen des »Kölnischen Kunstvereins« — bei denen freilich auch das künstlerische Niveau wechselnd ist — so würde das geistige Leben der größten Stadt des rheinischen Westens jede Befruchtung durch Werke der bildenden Kunst entbehren. Davon abgesehen, daß die Fliegergefahr das Museum genötigt hat, einen großen Teil seiner Gemälde zu deponieren und — ein sehr vernünftiger Entschluß! — nach auswärts zu entleihen, es ist auch fast nichts geschehen, die Sammlungsschätze zu vermehren. In den Kreisen der kölnischen Kunstsammler und Kunstfreunde hat man es auf das lebhafteste beklagt, daß es nicht einmal gelang, aus der altberühmten Kölner Galerie Albert v. Oppenheim dieses oder jenes Werk für die Stadt zu sichern. Bei der Kunstauktion R. v. Kaufmann wurde wohl der Versuch gemacht, beispielsweise die »Taufe Christi« des Bartholomäus-Meisters für das Wallraf-Richartz-Museum zu gewinnen, doch scheiterte der Ankauf an der Unzulänglichkeit der bereitgestellten Geldmittel. Kein Wunder, wenn sich im Hinblick auf das, was in den Museen der Nachbarstadt Düsseldorf, auch in Elberfeld und Krefeld in den vier Kriegsjahren geleistet worden ist, der Kölner bittere Empfindungen bemächtigen! Auch im Ausstellungswesen hat Düsseldorf die unbestrittene Führung übernommen. Es ist darum als ein mutiger Entschluß zu begrüßen, wenn die Stadt Köln jetzt mit jener Verzögerungspolitik bricht und die Stelle eines ersten Museumsdirektors aufs neue ausgeschrieben hat. Frische Initiative tut wahrlich in Köln not! Auch auf einem Gebiete, auf dem Köln lange Jahre führend in Deutschland war, dem Gebiete des Kunsthandels und des Kunstauktionswesens, haben sich unerfreuliche Zustände entwickelt. Der Schaden, der dadurch angerichtet wird, daß in viele Häuser wohlhabender, aber nicht eben kenntnisreicher Bürger »alte Kunst« von jener Gattung eingeschleppt wird, wie sie in der berüchtigten Kölner Kriegsversteigerung der »Galerie eines süddeutschen Kunstfreundes« ausgeboten wurde, ist kaum wieder gut zu machen. Nicht nur das Qualitätsgefühl wird durch solche Vorgänge unheilbar geschädigt, es werden auch Mittel, die für kommunale Kunstpolitik fruchtbar werden könnten, in aussichtsloser Weise vergeudet. Was moderne Kunst betrifft, so wäre es wünschenswert, daß die Unbefangenheit Hagelstanges gegenüber den Erscheinungen der zeitgenössischen

Malerei aufs neue wiedergewonnen würde. Er hat Gemälde erworben, wie die außerordentliche Alpenlandschaft Kokoschkas, die im Jahre 1912 die vielberufene Kölner Sonderbundausstellung schmückte, aber es war ihm nicht mehr gegeben, einen Saal der neuen Kunst zu gestalten, wie er heute dank den Stiftungen des Freiherrn von der Heydt dem Museum in Elberfeld besondere Anziehungskraft verleiht, für das z. Z. noch geschlossene Museum in Essen geplant ist und, wenn nicht alles täuscht, auch in Düsseldorf Gestalt gewinnen wird. Für Köln tut ein Mann not, der unähnlich seinen einseitiger veranlagten Vorgängern Aldenhoven und Hagelstange sowohl auf dem Gebiete der alten Kunst, der eigentlichen Domäne der kunstreichsten Stadt der Rheinprovinz, seinen Mann steht, ein Kenner im weitesten Sinne und ein Führer, als auch auf dem umstrittenen Gebiete der modernen Malerei. Keine kritiklose Förderung der jeweils neuesten Richtung sei hier empfohlen, sondern eine weise und gleichzeitig entschlossene Kunstpolitik, wie sie heute so vielen unserer ältesten Kunstmuseen dank der vorbildlichen Taktik ihrer Leiter zuteil geworden ist.

Erwähnt sei schließlich noch, daß das Wallraf-Richartz-Museum noch heute einen wissenschaftlich durchgearbeiteten Katalog seiner einzig dastehenden Galerie entbehrt. Hier steht es fraglos hinter kleineren Provinzialsammlungen zurück.

Auch das städtische Kunstgewerbemuseum, das unter O. v. Falke und M. Creutz eine viel folgerichtigere Kunstpolitik, besonders bei den Neuerwerbungen, eingeschlagen hat, als das Nachbarinstitut, wird einen neuen Direktor erhalten.

Man möchte den Kölner Stadtvätern wünschen, daß sie bei der Wahl der neuen Museumsleiter sich nur durch rein sachliche Erwägungen leiten lassen möchten, zum Heile der den zukünftigen Direktoren anzuvertrauenden Kunstschätze, die für Experimente wahrlich zu wertvoll sind, zum Besten auch der gesamten Kultur eines der gesegnetsten deutschen Landstriche.

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN*)

Die Ikonenmalerei Rußlands behandelt Réau in »L'Art et les Artistes«. In der russischen Malerei unterscheidet man zwei ganz verschiedene Perioden: die Ikonenmalerei (ikonopis), die im 11. Jahrhundert anfängt und bis zur Zeit Peters des Großen vorherrscht, und die Malerei nach dem lebenden Modell (jivopis), die sich erst am Ende des 17. Jahrhunderts zum ersten Male in Rußland zeigt. Unter Ikonenmalerei muß sowohl die Wandmalerei wie die Tafelmalerei verstanden werden. Ihrer Herkunft nach ist sie byzantinisch; die Darstellungen sind alle dem Gottesdienst entnommen; sie kennt nur die Tempera-Technik, Ölfarbe ist ihr unbekannt und sie erneuert sich niemals durch direkte Studien nach der Natur. Öfters wird behauptet, daß es nichts Langweiligeres gibt als die russische Ikonenmalerei. Dieses Urteil erachtet der Verfasser als ungerecht. Man muß ja nicht nach den Produkten der modernen Ikonenalteliers der Klöster urteilen, ebensowenig wie man über japanische Kunst mitreden kann, solange man nur das kennt, was die Warenhäuser der Großstädte davon bieten. Längere Zeit ist die russische Ikonenmalerei kaum zugänglich gewesen. Der schlechte Erhaltungszustand machte ernsthafte Studien fast unmöglich. Viele Wandmalereien waren ganz verborgen unter Kalkschichten, andere verdorben von Restauratoren. Von den Ikonen konnte man oft nur das Gesicht und die Hände sehen, das übrige war von Kleidern aus Edelmetall bedeckt. Wenn man aber alle diese Zeichen der Verehrung fortgenommen hatte, sah man gewöhnlich immer noch sehr wenig, da sie von einer dicken Firnisschicht und von Übermalungen bedeckt waren. Die Revolution von 1905 hat Änderung in diesen Zustand gebracht; denn damals wurde es allen Gläubigen (Staroobriadtsi) erlaubt, wieder ihren Gottesdienst abzuhalten. Ihre alten Kirchen wurden wieder geöffnet und neue gebaut. Um diese zu schmücken, kauften ihre Stifter viele große Ikonen aus der Novgorodschen Zeit, welche bisher nie Sammler gefunden hatten. Man ließ die Übermalungen fortnehmen und entdeckte ihre wirkliche Schönheit. Auch die reichen Kaufleute von Moskau mußten alsbald alle eine Ikonensammlung haben. Die schönste hat Ostrooukhov zusammengebracht, weil er nur auf den Kunstwert achtete. Die Museen schlossen sich der Bewegung an. Das Museum Alexander III. in Petersburg kaufte die schöne Sammlung Likhatchev; Moskau hat außer der Sammlung Ostrooukhov die Galerie Tretiakov, Novgorod das Eparchiale Museum, Kiew die Sammlung Khanenko und Smolensk die Galerie der Prinzessin Tenichev; dort kann man die altrussische Ikonenmalerei bewundern, von der 1913 in Moskau eine Aussellung abgehalten wurde, wo sie dem großen Publikum eigentlich zum ersten Male gezeigt worden ist. Die ersten Bearbeiter der russischen Kunst, wie z. B. Rovinski, haben die Werke der großen Periode nicht gekannt und deshalb die Ikonen nur vom ikonographischen Standpunkt aus betrachtet. Erst die Bücher von Kondakov und von Likhatchev, die Untersuchungen von Professor Aïnalov und seinen Schülern über die Fresken von Novgorod, die Veröffentlichungen von Georgiewski und von Mouratov haben neues Licht auf die Ikonen geworfen und ihren künstlerischen Wert aufgezeigt.

Die Ikone, als Tafelbild, hat sich später entwickelt als die Wandmalerei und erst recht nach der Entstehung der Ikonostase. Diese hohe geschmückte Scheidewand mit ihren verschiedenen Etagen von gemalten Figuren, die zu den Hauptbestandteilen der orthodoxen Kirchen zu gehören scheint, kommt erst am Ende des 14. Jahrhunderts vor. Ursprünglich war zwischen dem Sanktuarium und der übrigen Kirche

*) Schluß des Berichtes in Nr. 37.

nur eine niedrige Schranke. Als die Ikonen an Zahl zunahmen, beschloß man, sie an dieser Scheidewand aufzuhängen, weil man das nicht an den mit Malereien geschmückten Wänden und Pfeilern tun konnte. Erst war es eine Reihe von Ikonen, dann vier oder fünf, und anstatt einer niedrigen Schranke kam allmählich der große Ikonen-Träger in massivem Holz, der endlich bis zum Gewölbe reichte, wodurch die völlige Scheidung zwischen Priester und Laien zustande kam. Die Entwickelungsgeschichte erinnert an die des deutschen Altarstückes mit Flügeln. Nach kleinen Anfängen erreichten auch diese zu Ende des Mittelalters einen kolossalen Maßstab.

Auch in der Ikonographie gibt es eine Evolution. Vom 14. Jahrhundert an nimmt die Madonna einen größeren Platz in den Darstellungen ein, die Illustrationen der »Hymne akathiste« nehmen zu. Unter Iwan dem Schrecklichen kam der apokalyptische Zyklus der Wiederkunft Jesus in den Vordergrund. Im 15. Jahrhundert brachte der Einfluß des polnischen Katholizismus neue Darstellungen auf, wie z. B. die Krönung Marias. Im allgemeinen kann man sagen, daß die russisch-byzantinische Ikonographie nicht mehr so in Fesseln gelegt ist wie die katholische. Man kann die russische Ikonenmalerei nicht mit der westlichen Kunst vergleichen, weil ihre Maler nicht dieselben Probleme zu lösen versuchen. Vom 15. Jahrhundert an streben die westlichen nach der Darstellung des Raumes, die russischen bleiben beim Schmuck der Oberflächen. Sie kümmern sich nicht um Anatomie, Perspektive und Dimensionen; sie machen Silhouetten und schematische Landschaften und sind eigentlich Kalligraphen und Illuminatoren. Von diesem Standpunkt aus stehen sie den griechischen Vasenmalern und den japanischen Holzschneidern viel näher als den westlichen Malern, und diese Übereinstimmung kann einen nicht wundern, wenn man bedenkt, daß durch Vermittlung der griechisch-budhistischen Kunst Indiens und Chinas die japanische ebenso wie die russisch-byzantinische Kunst sich an dem gemeinschaftlichen Brunnen, der hellenischen Kunst, genährt hat. Der Vorteil der abstrakten Künste ist, daß sie, nicht durch Naturbeobachtung abgeleitet, eher einen Stil erreichen, und das ist es gerade, was die altrussische Kunst nach dem Verfasser zu einer großen Kunst macht. Man unterscheidet in der altrussischen Malerei drei Perioden. Die erste Kiewsche Periode, so genannt nach der damaligen Hauptstadt Rußlands, läuft vom 11. bis zum 13. Jahrhundert. Die Mosaiken und Fresken in der Kathedrale von Kiew (1040) sind die ältesten Denkmäler russischer Malerei. Sie sind jedoch 1848 so schlecht restauriert worden, daß sie heutzutage nur noch ikonographisches Interesse haben. Diese erste Periode bietet nicht viel Interessantes, weil nationale Eigentümlichkeiten fehlen. Die russische Kunst hat sich erst in der zweiten, Novgorodschen Periode zu großer Blüte entwickelt. Schöne Ikonen aus dieser Zeit enthält die Sammlung Ostrooukhov, und mehrere davon findet man in dem Aufsatze abgebildet. Zwei große Künstler, Andreas Roublev und Meister Dionysius, treten aus der Menge der unbekannten Maler von Novgorod in den Vordergrund. Man nimmt an, daß Andreas Roublev, der auch wohl der russische Fra Angelico genannt wird, ungefähr 1370 geboren wurde, Mönch im Kloster Andronov in Moskau war und dort unter der Leitung des berühmtesten Meisters dieser Periode, Theophanes des Griechen, gearbeitet hat. Von seinen Werken existiert nur noch die Ikone der Dreieinigkeit in der »Dreieinigkeitskirche des hl. Sergius« unweit Moskau. Das merkwürdigste Monument, zu gleicher Zeit das letzte Meisterwerk der novgorodschen Schule, bilden die im Jahre 1500 ausgeführten Fresken der Klosterkirche von Theraponte, vom Meister Dionysius und seinen beiden Söhnen, die 1911 von Gorgievski veröffentlicht worden sind. Unter Moskowitischer Periode versteht man die Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts, in welcher Moskau Novgorod besiegte und die größte Macht Rußlands geworden ist. Die Malerei kam in dieser Zeit in Verfall und die Hauptursache der Entartung des idealistischen novgorodschen Kunst waren die Einflüsse des Westlichen oder Franken (Friar) durch Vermittlung von Polen und Deutschland. Die orthodoxe Kirche widerstrebt der westeuropäischen Darstellungsweise, aber vergebens. Die neuen Tendenzen sieht man deutlich in den Werken des bekanntesten altrussischen Malers nach Roublev, bei Simon Ouchakov. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebt die Freskenmalerei zum letzten Male wieder auf, aber nicht in Moskau, sondern in Jaroslavl, Rostow und Kostroma. Die Menge von Fresken, die von 1670 bis 1695 in diesen Städten ausgeführt sind, ist unglaublich groß, aber ihre Qualität stimmt nicht mit der Quantität überein. Die byzantinischen Handbücher genügten diesen Malern nicht mehr und so suchten sie sich andere Vorbilder. Viel haben sie dem »Theatrum biblicum« von Jan Visscher, gewöhnlich Piscator genannt, herausgegeben 1650 in Amsterdam, entliehen, ohne aber ihre Vorbilder zu kopieren, sondern indem sie dieselben russisch machten. Für die Szene der vier apokalyptischen Reiter haben sie den berühmten Holzschnitt Dürers benutzt, aber den Flüchtenden haben sie Tatarenmützen aufgesetzt. Ihr naiver Nationalismus zeigt sich auch in den Darstellungen des Jüngsten Gerichtes. Die Verurteilten werden in drei Gruppen verteilt, Juden mit eckigen Mützen, Araber mit dem Turban und Deutsche mit Filzhüten. Die Inschriften bestätigen diese Deutung der Figuren. Die Auserwählten dagegen tragen alle russische Kleider. Diese Fresken von Jaroslavl sind die letzte große Äußerung der altrussischen Kunst. Kurze Zeit später hat Peter der Große dieser Verfallskunst den Gnadenstoß gegeben, indem er westeuropäische Künstler nach Rußland kommen ließ, die dort die Malerei nach dem Leben und in der Ölfarbtechnik einführten. Man soll aber nicht behaupten, daß Peter der Große die alte Malerei getötet hat. Im Anfang des 18. Jahrhunderts war sie bereits ein Anachronismus, fünfzig Jahre vor der Gründung Petersburgs war sie schon tot und der große Zar hat also nur einen Leichnam getötet. Seither ist die Ikonenmalerei ein religiöses Handwerk geworden. Viele und schöne Abbildungen sind dem Aufsatze von Réau beigefügt.

V.

PERSONALIEN

Dr. Robert Corwegh, bisher in Leipzig, ist als Beirat und Sekretär für künstlerische Angelegenheiten an den Ständigen Rat für Kunstpflege im Großherzogtum Hessen nach Darmstadt berufen worden.

DENKMALPFLEGE

Die besondere Bauschau, die zur Durchführung des **dänischen** Gesetzes vom 12. März 1918 über den **Schutz der weltlichen Baudenkmäler** gebildet worden ist (über welches Gesetz in der Kunstchronik 1916/17, Spalte 141 ff. ausführlich berichtet ist), hat eine Bekanntmachung erlassen, welche kennen zu lernen von Wert ist, da sie bezeichnend ist für den Geist und die Art, in der jenes Gesetz nunmehr gehandhabt wird. Man wolle sich erinnern, daß Verstöße dagegen zu Strafen führen können, die sich bis zu 10000 Kronen belaufen. — Es heißt in dieser Bekanntmachung vom 15. Mai dieses Jahres: „um mehr Sicherheit darüber zu schaffen, daß die Anzeigepflicht an den Baudenkmälern, die in die Listen aufgenommen sind, richtig innegehalten wird, wird auf einige bestimmte Fälle besonders hingewiesen, für welche diese Anzeigepflicht besteht. Im Äußeren: Anstrich der Schauseite einschließlich der Fenster und Türen in anderer Farbe als der zur Zeit vorhandenen, Putzung von seither nicht geputzten Mauerflächen, Abändern der Dachung, z. B. Schiefer für Ziegel, rote Dachziegel statt glasierter, Abändern der Türen oder der Fenster z. B. in der Scheibenverteilung, Anbringen größerer Schilder und Tafeln. Im Inneren: Überstreichen oder Umändern gemalter Dekorationen, Entfernen alter gemalter Tapeten oder Webereien, die zur Ausstattung des Baues gehören, Behandlung alter Stuckdecken, alter Türen und Kamine.

DENKMÄLER

Zu der Notiz über **Georg Wrba** in Nr. 40 unserer Zeitschrift S. 455 wird uns aus Dresden mitgeteilt: Das Reiterstandbild des Königs Georg, das Georg Wrba modelliert hat, ist nicht für die Friedrich-August-Brücke bestimmt, sondern soll seinen Platz vor dem Italienischen Dörfchen auf einem bereits ausgesparten Platze oberhalb der großen Freitreppe erhalten. Das Modell ist längst fertig und steht in Wrbas Kunstwerkstatt gußbereit, kann aber aus Mangel an Metall vorläufig nicht gegossen werden. — Die an derselben Stelle erwähnte Büste Max Liebermanns von Edmund Möller ist nicht vom Dresdner Albertinum, sondern aus dem letzten Wettbewerb für Kleinplastik, den die Regierung mit der vom Landtage regelmäßig bewilligten Summe veranstaltet hat, vom Ministerium des Innern angekauft und dem Albertinum überwiesen worden. Die zahlreichen Werke, die da jedesmal in den Besitz der Regierung übergehen, werden von ihr an öffentliche Gebäude und Sammlungen in Sachsen überwiesen.

SAMMLUNGEN

Auf der **Großen Berliner Kunstausstellung** im Städtischen Kunstpalast zu **Düsseldorf,** die Anfang Oktober nach sehr beträchtlichen Erfolgen geschlossen werden wird, wurden verschiedene Kunstwerke für die **städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf** erworben: ein Frauenbildnis von Karl Albrecht in Königsberg, ein weiblicher Kopf in Wachs von Martin Schauss, ein Porträt von Leo von König und der Kinderreigen von Ludwig Dettmann in der Berliner Abteilung, die Kreuzigung, eine Skizze von August Deusser, ein Blumenstück von J. P. Junghanns, der Markttag in Nowogrodek von Alfred Sohn-Rethel, ein Pariser Straßenbild von Richard Bloos, Aktzeichnungen von Willy Spatz und eine Tierplastik von Josef Pallenberg in der Düsseldorfer Abteilung.

ZUR ENTGEGNUNG DES HERRN GEHEIMRAT FRIEDLÄNDER

(Siehe »Kunstchronik« 38/39)

Auf Friedländers Entgegnung hin muß noch einmal genau festgestellt werden:

1. Daß in Basel ein Hortulus erschien oder erscheinen sollte, ist nur eine Hypothese Koeglers. Das erste wirklich erschienene Werk dieser Gattung bleibt vorerst der Straßburger Hortulus von 1498. Wir haben betont, daß die Schnitte des Nürnberger Salus von 1503 den Straßburger Schnitten in den Typen merkwürdig nahe, der Basler Heiligenfolge merkwürdig fern stehen. Hier geht ein Riß durch die Jugendentwicklung Dürers, wie sie Friedländer darstellt.

2. Es haben sich bis jetzt keine für Dürer sicheren Schnitte nachweisen lassen, die als »unoriginal« zu bezeichnen wären; solche Arbeitsweise widerspricht dem reifen Dürer.

3. Mögen die Nürnberger Brigittenschnitte vor oder nach der Apokalypse entstanden sein: daß sie zeitlich in der Nähe der im Apokalypsestil gezeichneten Blätter stehen, kann nicht bestritten werden. *Hans Curjel.*

Anmerkung der Redaktion: Daß die auf dieser und jener Seite aus dem Zusammenhang der Vorstellung gerissenen Aussagen zu einer Entscheidung der Streitfrage führen könnten, ist nicht zu erwarten. Da sowohl Curjel wie Max J. Friedländer — dieser in einem Buche über Dürers Kupferstiche und Holzschnitte — ihre Auffassung bald ausführlich darlegen werden, hoffen wir auf eine förderliche Wiederaufnahme der Debatte zum geeigneten Zeitpunkt.

ERKLÄRUNG

Vor etwa zwei Jahren war die Auktion des Herrn Kock bei E. Mühlenpfordt besprochen und in der Nummer vom 3. November 1916 ein Brief des Herrn Dr. Kurth zum Abdruck gebracht. Gegenüber diesem Briefe wünscht Herr Kock zu erklären, daß er Herrn Dr. Kurth schon bei Abgabe seiner Expertise auf die Absicht seiner Auktion aufmerksam gemacht habe. Was die Benutzung des Namens des Hern Dr. Kurth anlangt, so sagt Herr Kock, daß er sich dazu berechtigt glaubte, weil ihm Herr Dr. Kurth diese Benutzung niemals untersagt habe. Daß Herrn Dr. Kurth kein Katalog zugesandt worden ist, so daß er von dessen Erscheinen überhaupt nichts wußte, erklärt Herr Kock für ein Versehen seiner Expedition. — Die Redaktion ist gern dem Wunsche des Herrn Kock gefolgt, erklärt aber nunmehr die Erörterung für erledigt.

BERICHTIGUNG

In dem Artikel der Nr. 43, »Ausstellung der Neuerwerbungen des K. K. österreichischen Museum für Kunst und Industrie« hat sich im vorletzten Absatz ein Druckfehler eingeschlichen: es soll richtig heißen »Arbeiten der Volkskunst aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

